RICARDO NAVAS-RUIZ
DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA

EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

HISTORIA Y CRÍTICA

anaya

131417

© Ricardo Navas-Ruiz
Ediciones ANAYA, S. A., 1970
L. Braille, 4, Salamanca
Depósito legal: M. 17.538 - 1970
Printed in Spain
Tordesillas, Organización Gráfica
Sierra de Monchique, 25. Madrid-18

Mi más sincero agradecimiento a:

Don Fernando Lázaro Carreter, por haberme dado la oportunidad de escribir este libro;

Northwestern University (Evanston, Illinois), por haberme facilitado el uso de los servicios de biblioteca y por la ayuda económica que me concedió en el verano de 1966;

Universidad de California (Davis, California), porque, gracias a su biblioteca y a la paz de su campus, he dado remate al trabajo.

A mi hijo Luis Manuel

SIGLAS EMPLEADAS

BAE	*Biblioteca de Autores Españoles.* Madrid.
BBMP	*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo.* Santander.
BH	*Bulletin Hispanique.* Bordeaux.
BHS	*Bulletin of Hispanic Studies.* Liverpool.
BRAE	*Boletín de la Real Academia Española.* Madrid.
CH	*Cuadernos Hispanoamericanos.* Madrid.
CL	*Cuadernos de Literatura.* Madrid.
CSIC	*Consejo Superior de Investigaciones Científicas.* Madrid.
DHR	*Duquesne Hispanic Review.*
FM	*Filología Moderna.* Madrid.
Hisp	*Hispania.* Estados Unidos.
HR	*Hispanic Review.* Philadelphia.
MLJ	*Modern Languages Journal.* Menasha.
MLN	*Modern Languages Notes.* Baltimore.
MLQ	*Modern Languages Qudterly.* Washington.
MLR	*Modern Languages Review.* Cambridge.
MP	*Modern Philology.* Chicago.
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica.* México.
PMLA	*Publications of Modern Languages Association.* New York.
PQ	*Philological Quaterly.* Iowa.
QI	*Quaderni Ibero - Americani.* Torino.
RBAM	*Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.* Madrid.
RFE	*Revista de Filología Española.* Madrid.
RFH	*Revista de Filología Hispánica.* Buenos Aires.
RH	*Revue Hispanique.* New York y París.
RHM	*Revista Hispánica Moderna.* New York.
RL	*Revista de Literatura.* Madrid.
RLComp	*Revue de Littérature Comparée.* París.
ROc	*Revista de Occidente.* Madrid.
RR	*The Romanic Review.* New York.

1

Peculiaridades

I. DEFINICIONES

LAS definiciones del romanticismo son innumerables, sin que se haya llegado a una fórmula satisfactoria. Se trata, al igual que otros movimientos históricos, de un complejo fenómeno cultural y social que afectó a todos los órdenes de la vida desde el sistema de valores básicos hasta las manifestaciones más externas de la moda. Culturalmente se presenta como una reacción anticlásica, proclamando frente a la razón y las reglas ordenadoras del mundo los derechos del sentimiento y del individuo con todas sus contradicciones.

El gusto por lo local, el afán de diversificación nacional y aun regionalista se oponen así a un pretendido universalismo humano sin matices diferenciadores; y se revalorizan ideas, épocas, actitudes antes desdeñadas como la Edad Media, la religión, el instinto, el misterio, la fantasía. El anticlasicismo fue tanto más agudo cuanto el clasicismo hubiera logrado más intensas raíces en un país; en Francia, por ejemplo, resultó más violento que en Inglaterra.

Política y socialmente, el romanticismo se identifica con el liberalismo, réplica de la sociedad burguesa a los excesos del absolutismo monárquico y de la revolución popular. Se tiende a construir una sociedad políticamente libre, pero a la vez estable; para lo cual se procura limitar los privilegios, aumentar la representación popular y echar los cimientos de la justicia social. En tal sentido es la respuesta lógica frente a la estructura social

dieciochesca, monárquica, racionalista, absolutista, que terminó en el tremendo fracaso demagógico de la revolución francesa. Los románticos pretenden edificar una nueva sociedad en la libertad y el orden, abierta para todos, sin la amenaza permanente de los de abajo o de los de arriba.

El movimiento se halla, por lo tanto, en relación directa al grado de liberalismo alcanzado por cada nación y cada individuo. No existe, como se ha pretendido, un romanticismo conservador empeñado en mantener la tradición del altar y el trono: fue éste un ideal político sin salida, arcaico, imposible, que terminó en el fracaso y que no dejó ninguna manifestación literaria válida. Altar y trono hubieron de liberalizarse para subsistir o subsistir por las bayonetas. No sería lícito calificar al romanticismo de conservador por el hecho de haber resucitado la tradición nacional. Hasta esta resurrección tiene un sentido liberal: la reincorporación a la cultura de cosas que la razón universalista había abolido.

La literatura se hizo eco de los problemas del tiempo, convirtiéndose más que nunca en arma de combate, en palenque de las nuevas ideas. Se socializó, se politizó, se popularizó, salió a la calle, libre, hermosa, sin las cadenas a que la habían tenido sujeta los gustos y las conveniencias de palacio. Ella también, como la doctrina que inspiró a la época, buscó a todas las clases, tratando de encontrar el punto donde pudieran comunicarse el aristrócrata, el plebeyo y la burguesía.

Los que al modo de Vico ven la historia humana como un permanente retorno, han emparentado el romanticismo con el barroco. Hay evidentes analogías entre ambos movimientos desde un punto de vista literario: pesimismo vital, conciencia del tiempo, gusto por los contrastes, predilección por paisajes ruinosos, ruptura de las reglas clásicas, religiosidad. Pero nada vuelve de la misma manera: conviene, pues, no acentuar las semejanzas porque la sensibilidad de 1800 está ya distante de la de 1600: si los hombres del XVII erigen el artificio como réplica al fracaso del humanismo, los del XIX piensan en la naturaleza como respuesta al fracaso de la razón. En realidad, el romanticismo cierra el ciclo racionalista iniciado por Descartes en 1637 y busca al hombre total.

Lo que fue el romanticismo para los españoles que lo vivieron, se resume en tres posturas. Los neoclásicos vieron en él, por lo general, el desprecio de las reglas, un ataque al buen gusto y la

razón, el desorden. Sirve de testimonio el de José de la Revilla en su *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín* (1833), contenido en *Memorias literarias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras:* «los románticos, despreciando las reglas y desdeñando además los consejos de la razón y del buen gusto, pretenden que las creaciones de la fantasía deben ser libres como ella misma». La revista *La Estrella* (1833-34) condensa estupendamente la reacción neoclásica frente al romanticismo.

Sólo Alberto Lista, que vivió en contacto con sus románticos discípulos, puso mayor interés en comprender el fenómeno: se ocupó, por ejemplo, «De la influencia del cristianismo en la literatura» *(El Tiempo,* 23 marzo 1839), admitiéndola sin reservas; elogió a Walter Scott y la novela histórica en «De la novela» y «De la novela histórica» *(El Tiempo,* 1840) y juzgó el movimiento en sí en «Del Romanticismo» *(La Estrella,* 1834) y «De lo que hoy se llama romanticismo» *(El Tiempo,* 17 y 18 marzo 1839). Lista admite el romanticismo en cuanto restaurador de la tradición, pero lo condena en cuanto antimonárquico, antimoral y antirreligioso. Por lo demás se burló de otros aspectos como «De la supuesta misión de los poetas» *(El Tiempo,* 28 marzo 1839) y fue muy severo en el juicio de las poesías de Zorrilla.

Los románticos identificaron su propio movimiento de diversas maneras. Para Ramón López Soler y Luigi Monteggia en *El Europeo* (1823) el romanticismo se presenta como un producto de la religión cristiana y las costumbres caballerescas. Agustín Durán en su *Discurso* (1828) lo entronca con el espíritu nacional, tal como se manifiesta en la Edad Media cristiana, y con la libertad creadora. Juan Donoso Cortés, un año más tarde, lo enlaza con el liberalismo y las tormentas del hombre moderno. Y como él, Larra en «Literatura» (1836) lo proclama esencialmente libertad. Ochoa en «Un romántico» *(El Artista,* 1835) lo considera conjunción de lo caballeresco, lo cristiano, lo medieval y lo contemporáneo. Y en un editorial de *No me olvides* (1837) se insiste en los valores sociales de ilustración, liberalismo, justicia y felicidad.

El tercer punto de vista viene dado por los satíricos. Generalmente ridiculizan el fragmentarismo, la exageración, el clima de misterio, el gusto por el crimen, el léxico grandilocuente. La sátira contra el romanticismo empieza en realidad antes de

que el movimiento existiera en España con la obra de Gorostiza *Contigo, pan y cebolla* (1833), lo que revela hasta qué punto se trata más de un tópico literario y oportunidad de ingenio que de expresión de una disconformidad.

Pero tales sátiras no se generalizan hasta 1837, esto es, cuando el romanticismo ha triunfado, ha llegado a las plazas públicas y puede ser objeto de burla inteligible para el hombre medio. Cabe citar, entre otras, «Tema con variaciones» (1838) y «El romanticismo» (1838) de Agustín Príncipe; los *Juguetes satíricos* (1839) de Eugenio de Tapia, en que se burla de espectros y cadáveres: el folleto anónimo *La derrota de los románticos* (1837) y, sobre todo, «El romanticismo y los románticos» (1837) de Mesonero Romanos, la sátira más aguda de un movimiento que él mismo contribuyó a imponer y mantener.

En 1854, cuando Valera declaraba en «Del romanticismo en España y de Espronceda» que todo aquello era una revolución pasada, apareció el juicio más sereno, más objetivo y sin duda el más cercano a la verdad de lo que había representado el movimiento. Jerónimo Borao en «El romanticismo» *(Revista española de ambos mundos)* rechazaba las acusaciones que se le habían hecho de desorden, inmoralidad, deleite en lo monstruoso y lo resumía y valoraba con tres palabras: había sido ante todo nacionalismo, cristianismo y libertad.

II. ESPAÑA, PAÍS ROMÁNTICO

Al estudiar el romanticismo español se debe plantear previamente este problema: ¿es o no España un país romántico? Sólo así se entenderá la variante española del movimiento. Los extranjeros siempre han considerado a España un país romántico, basándose para ello en varias razones: la pervivencia del espíritu caballeresco medieval, el apego a la tradición, el sentimiento patriótico, la actitud apasionada ante la vida y, culturalmente, la creación durante el Siglo de Oro de un sistema muy apto para satisfacer las aspiraciones románticas. Recuérdense las contradicciones del barroco, la filosofía religiosa, la fusión de arte y religión, el concepto del honor, el pesimismo vital, el desprecio de las reglas.

Pero los españoles no ven tan claramente que su país sea

romántico. El espíritu caballeresco ha estado siempre compensado por el fuerte pragmatismo de los pícaros y no se extiende más allá de *El Quijote*. El patriotismo resulta discutible: ¿no es tan antigua como España la tendencia a criticarse permanentemente en todos sus valores? El Siglo de Oro, desde dentro, difícilmente sostiene la etiqueta de romántico. La libertad y el yo, valores supremos del siglo XIX, son ignorados si no conculcados: el rey, la iglesia, la sociedad con sus leyes de honor están por encima de ellos. Toda rebeldía termina en castigo: don Juan va al infierno; el pícaro a la cárcel o la ignominia; don Quijote a la derrota y a la muerte. La libertad y el yo se reducían al mísero consuelo de «Debajo de mi manto, al rey mato».

Incluso, si se analiza atentamente la cuestión de las reglas clásicas, la rebeldía contra ellas se ofrece como una simple cuestión de sentido común: se rechazan en lo que tienen de absurdas; pero se respetan en muchos puntos. Por lo demás no se establece un ideal anárquico, una antirregla sistemática, sino otro complicado conjunto de leyes de las que son muestra los esquemas estilísticos de Góngora, la repetición de fórmulas de ejemplaridad en Lope de Vega y la rígida estructura del teatro calderoniano. Naturalmente, como estas reglas no eran las clásicas, pudieron pasar como modelo de antirregla para cuantos se oponían al clasicismo de cuño francés.

Planteado así el problema, parece claro que la discusión se basa en un equívoco. Los extranjeros, al hablar de una España romántica, toman el término en un sentido derivado y superficial: algo típico, peculiar, agreste, distinto, sentimental, lleno de color. Los españoles, en cambio, se limitan estrictamente al movimiento del siglo XIX. Y así ambos tienen razón, aunque se hallan más cerca de la verdad los segundos, por más exactos y sujetarse a un concepto preciso, cronológicamente delimitado del romanticismo. Si los extranjeros, gracias a esta visión deformada, hicieron de España una de las fuentes esenciales de inspiración, tanto mejor. Pero ello no debe obligar a los españoles a considerar su romanticismo como un simple redescubrimiento de su alma tras el afrancesamiento diciochesco o como un simple enlace con el Siglo de Oro.

III. TRADICIÓN Y RENOVACIÓN

Mientras siga encarándose el romanticismo español en relación directa con el Siglo de Oro, no se entenderá lo que significó ni lo que se propuso hacer. Es necesario rechazar de una vez para siempre la imagen de una España romántica a la busca de su esencia en los valores del siglo XVI o XVII e intentar otro camino. Ese camino consiste en poner en evidencia la contradictoria y compleja lucha de los románticos que, por diversas razones históricas, se encontraron desgarrados dramáticamente entre tradición y modernidad.

Hallan, en efecto, los románticos delante de sí tres órdenes diferentes de realidad: una vieja y gloriosa tradición identificable con el Siglo de Oro; una tradición en conflicto con la anterior, pero vigorosa y activa, la del siglo XVIII; unas ideas nuevas, las del liberalismo. Si el hombre ha procedido siempre históricamente, esto es, acumulando la experiencia anterior, seleccionando el hoy desde el ayer, no hay razón para pensar ahora en una excepción. Se impone analizar cómo y por qué reaccionan los románticos ante lo que reciben.

La pervivencia de la tradición áurea quedó garantizada a lo largo del siglo XVIII por varios hechos. Las polémicas sobre su valor, especialmente con referencia al teatro, aseguraron entre 1837, fecha de la *Poética* de Ignacio Luzán, y 1785, fecha de *Teatro español* de Vicente García de la Huerta, el conocimiento de los escritores del Siglo de Oro y ora por denigrarlos ora por alabarlos se mantuvo vivo su recuerdo. Las representaciones del teatro nacional en versión original o en refundiciones facilitaron la actualidad de sus formas y de algunos de sus temas. Las obras históricas, la divulgación del contenido de los archivos y la edición de textos en que tan activo se reveló Tomás Antonio Sánchez, puso al alcance de los interesados los valores literarios antiguos.

Esta pervivencia de la tradición se vio favorecida en el último tercio del siglo XVIII por un reavivamiento del patriotismo ante los ataques extranjeros a España, de los que son buen ejemplo los inauditos e increíbles de Girolamo Tiraboschi en su *Storia della letteratura italiana* (1772-95) y de Masson de Morcilliers

en la *Encyclopédie Méthodique* (1872). Ello obligó aún a los más acérrimos neoclásicos a defender la cultura española y las formas literarias: son sintomáticos los cambios introducidos por Luzán en la segunda edición de la *Poética* (1889) y la moderada posición de otros preceptistas. Un paso más y neoclásicos como Manuel José Quintana y Alberto Lista sabrán gustar otra vez del Siglo de Oro.

Ocurrieron entre tanto algunos hechos decisivos: la revalorización de la tradición española a manos de alemanes e ingleses, y la invasión de la Península por Napoleón que vino a herir el orgullo y la independencia del altivo país. Lo uno en el plano cultural, lo otro en el social y político resucitó en el pueblo un espíritu heroico y patriótico, opuesto a la ilustración afrancesada, cuyos funestos resultados proclamaba la intervención napoleónica. Volver la vista atrás, a la gran tradición de los días austríacos, era una gran tentación.

Los románticos, patriotas como el que más, aceptaron y admiraron la tradición que había hecho grande a España; pero no sin reservas. Enlazar con toda ella hubiera representado enlazar con algunos aspectos universalmente denigrados: el fanatismo religioso, la barbarie en el comportamiento, los excesos del honor y la sangre, la servil obediencia al rey. Y esto no era posible, sobre todo, desde que Fernando VII y luego su hermano don Carlos se identificaron con ella y en su nombre cometieron los más trágicos errores del siglo XIX.

Por eso comenzaron por rechazar el sistema básico de valores tradicionales: el sentimiento religioso desaparece o se hace superficial cuando no se le niega o combate. La realeza deja de ser fundamento de la sociedad y no sólo se la critica por este o aquel fallo, sino en cuanto principio. El ataque reviste cariz histórico y alcanza a Felipe II de modo particular. La preocupación por el más allá se esfuma como meta del hombre, sustituida por el sincero deseo de crear aquí un mundo más justo, donde se pueda vivir mejor.

Realizado este corte con los principios, ya no importaba pasar otras cosas menos comprometedoras: el quebrantamiento de las reglas clásicas, la mezcla de lo cómico y lo trágico, el gusto por lo popular, ciertos temas históricos y tramas de amor, el color local. No importaba tampoco admirar algunas hazañas o héroes de la época, no discutibles como tales: Colón, Carlos V, Cortés,

guerras de Italia; pero se obró en ello con tiento y prudencia. De esta forma fue posible revivir asuntos áureos, dándoles un giro nuevo: así el donjuanismo. La salvación de don Juan en Zorrilla supone, desde luego, la negación de toda la estructura social que Tirso se empeñaba en guardar celosamente, basada en las buenas costumbres y la fe.

Los románticos comprendieron, pues, que volver simplemente a la tradición del Siglo de Oro como medio de superar la crisis de la conciencia española era pura esterilidad, porque la tradición se había quedado monstruosamente vieja al no haber sido adaptada, a lo largo del siglo XVIII, a las ideas modernas. Pero, por otro lado, se dieron cuenta de su necesidad en el proceso de reconstrucción de España y encuentro con la esencia española. Y en vez de rechazarla en bloque, como los afrancesados, trataron de entenderla, de aprovecharda en lo que tenía de aprovechable, de reincorporar sus logros positivos a la corriente histórica del país.

Además de la tradición del Siglo de Oro, se enfrentaban los románticos con otra, más joven y activa, contraria en espíritu: la de la ilustración. El neoclasicismo había triunfado plenamente en España durante el reinado de Carlos III y si desde entonces hasta 1820 se puede hablar de una literatura española, su signo es neoclásico. Cuando ya Alemania e Inglaterra eran románticas, España estaba bastante lejos de serlo. Por lo demás resultaban sumamente atractivas las reformas emprendidas por el despotismo ilustrado para la modernización del país y la formación de una clase dirigente con el sometimiento de la masa a la función de obediencia.

A pesar de que en varios puntos los liberales románticos coincidían con los principios de la ilustración, no podían tampoco admitirla íntegramente. Les repugnaba la repulsa de la legítima tradición española con el subsiguiente afrancesamiento: para ellos Francia se había transformado en enemigo lleno de perfidia, ladrón de la dignidad nacional. Y desechaban la tesis del despotismo, con un rey absoluto y una aristocracia gobernante, con una cultura selecta y minoritaria: para ellos el pueblo se había convertido en depositario del poder y destinatario de la cultura.

Sometieron en consonancia la tradición ilustrada a la misma selección a que habían sometido la del Siglo de Oro. Pero el resultado fue curiosamente inverso: si de éste excluyeron los

principios y recibieron las formas, del siglo XVIII rechazaron las formas y sancionaron numerosos principios. Así surge la condena del neoclasicismo y todas sus manifestaciones artísticas; pero queda el amor a la cultura y el progreso, el afán de mejoras, el sentido social, el odio a la superstición y el fanatismo, especialmente de índole religiosa, el impulso hacia la europeización.

El tercer ingrediente de la realidad romántica es el liberalismo: se es romántico en la medida en que se es liberal. Los escritores españoles lo entendieron perfectamente: el duque de Rivas, Martínez de la Rosa, Larra, Espronceda, tantos otros, son ejemplos típicos del movimiento. Ser liberal y romántico significaba estar a tono con la circunstancia, con las corrientes europeas del tiempo, con la altura histórica de aquellos días. Nunca en España han resultado tan liberales hasta los escritores conservadores y baste citar a Jaime Balmes o Juan Donoso Cortés.

Pero los principios, como tantas veces ocurre, estaban más avanzados que la realidad social: ésta, arcaica, campesina, conservadora, se defendía ferozmente de toda renovación. Los liberales románticos, perseguidos, desterrados, cuando no asesinados o desbordados por el populacho y la monarquía mancomunados, tienen que aprender poco a poco a convivir, a aceptar la norma de su propia sociedad, a moderar sus deseos de cambio. Insensiblemente se deslizan, sobre todo cuando sobreviven largamente como Rivas y Martínez de la Rosa, a una postura de compromiso, de liberalismo pacato e inofensivo.

Esta pérdida de agresividad se debe también al peligro del triunfo carlista. El liberalismo español nace desgraciadamente al mismo tiempo que la crisis institucional provocada por la degradación de la monarquía a manos de Napoleón. Tiene que enfrentarse primero a un déspota, Fernando VII, que quiere reparar sus errores sustentando su poder por la fuerza, y después aliarse a un trono tambaleante, el de la Regente e Isabel II, por miedo a que el extremismo conservador de don Carlos lograse hacerse con el mando. En cualquier caso, difícilmente cuenta con un gobierno firme y progresista que les ayude a realizar pacíficamente sus ideales de reforma.

He aquí la situación conflictiva con que se enfrentaban los románticos y que determinó la naturaleza del movimiento en España. Como patriotas y miembros de una sociedad conservadora, se veían obligados a aceptar una tradición, la del Siglo de

Oro, con cuyos principios discordaban. Como ilustrados, tenían que admitir los principios del siglo XVIII, con cuyas formas literarias y de gobierno disentían. Como liberales, debían europeizar el país, democratizarlo, abrirlo a la libertad cuando el país sufría la peor crisis institucional de su historia e iniciaba una serie de crueles y terribles guerras fratricidas.

¿Qué hacer? La solución hubo de ser necesariamente un compromiso: modernizar moderamente; abrir España a ideas y direcciones europeas con cautela; no rechazar la tradición sino intentar una síntesis de todo lo anterior con el nuevo espíritu. El romanticismo español representa la convergencia de dos tradiciones, salvando de cada una lo mejor, y de los principios liberales. Por eso, en contraste con Francia, aparece como un movimiento bastante moderado, al modo inglés, en el que conviven las cosas más dispares con tal que sean buenas. Repitiendo las palabras de Antonio Alcalá Galiano en el prólogo de *El moro Expósito,* ser romántico en España no suponía ser anticlásico, sino partidario de lo natural y excelente, de estudiar y exponer los problemas del hombre moderno.

No hay forma de entender las peculiaridades del romanticismo español si no se le ve sumergido en tales conflictos. Es cierto que la solución no fue radical, enérgica; pero sí valiente y fructífera. Los románticos lograron incorporar España a las ideas literarias y sociales de Europa; democratizar la cultura y conseguir que todo el pueblo participase otra vez, como en el Siglo de Oro, en el quehacer artístico, cerrando la brecha abierta por los neoclásicos entre creador y masa; sintetizar las tradiciones divergentes, salvando todas para la conciencia de continuidad histórica. Si existe una España moderna, ésa arranca del romanticismo con todas sus vacilaciones, errores y logros.

IV. LÍMITES CRONOLÓGICOS

Considerando el momento en que se escribieron las grandes obras románticas, suele encerrarse el romanticismo español entre los años de 1834 a 1844. Se inicia y se acaba con dos estrenos teatrales: *La conjuración de Venecia* y *Don Juan Tenorio.* Esos años marcan, sin duda, el apogeo del movimiento, su período más activo; pero no agotan su extensión real. Aunque toda

cuestión de fechas sea muy discutible, parece justo prolongar tan estrechos límites hasta 1814 por un lado, año en que Nicolás Böhl de Faber difunde las ideas de Augusto Guillermo Schlegel, y hasta 1849 por el otro, año en que otro Böhl de Faber, Cecilia, da un paso definitivo hacia el realismo con *La Gaviota.* Entre esos treinta y seis años transcurren todas las fases: la preparación, el triunfo, la desintegración.

Razones metodológicas aconsejan excluir el estudio de los escritores prerrománticos, entendiendo que pertenecen, por su organización mental y su expresión literaria, al neoclasicismo. Se hará, no obstante, referencia, al hablar de los géneros literarios, a todos aquellos aspectos que preparan la sensibilidad romántica y que los románticos acogieron de buen grado. Se excluye, asimismo, el estudio de todos aquellos escritores que con posterioridad a 1849 ofrecen notas románticas: si se trata de simples epígonos porque carecen de interés histórico; si se trata, como en el caso de Bécquer y Rosalía de Castro, de transformadores del romanticismo e iniciadores de corrientes nuevas, porque escapan al movimiento. Ha sido un triste destino de Bécquer y Rosalía ser motejados de rezagados: casi resulta un insulto, además de falsedad e ignorancia del verdadero papel de ambos en la evolución de la poesía española.

Dentro de tales límites, conviene plantear el problema de las generaciones o grupos. Azorín, tan severo con el romanticismo, niega en sus artículos sobre la generación del 98, todo carácter generacional al movimiento:

> *Ni les unen a estos escritores los medios de que disponen, medios artísticos, ni les ligan los fines. No podemos asignar ningún fin concreto al llamado romanticismo español. Tal romanticismo en realidad no existe. En otras partes, romanticismo es liberación. Se rompe con estrépito el molde antiguo en que venía encerrándose el arte. El teatro se ensancha. Se pone en contacto el artista, por una parte con el pasado, un pasado fantástico, y por otra con la naturaleza. ¿Y cómo van a lograr estos dos fines capitales Larra, Saavedra, Zorrilla y Espronceda si en España no hay lugar a tal liberación? Lope de Vega ha hecho trizas siglos atrás todas las reglas del teatro. Con la naturaleza se ha puesto en íntimo contacto Cervantes.*

El juicio de Azorín revela un desconocimiento —posiblemente voluntario— de la situación conflictiva de los románticos, de

sus propósitos y logros. Como a tantos otros, la sombra del Siglo de Oro no le deja ver ningún asomo de renovación. Es innegable que los románticos coincidían en unas intenciones, en unos fines, en unos procedimientos. Si no consiguieron mejores resultados, la culpa no es suya, sino de sus circunstancias, difíciles y adversas.

Admitida la existencia de grupos, es preciso aplicar con rigor algunos criterios cronológicos y tratar de diferenciar qué clases de gentes se asocian bajo el denominador común. En principio, se distinguen tres estratos de escritores, si no se quiere decir tres generaciones por las confusas implicaciones del término: los nacidos entre 1785 y 1799; los nacidos entre 1800 a 1815; y los nacidos entre 1816 y 1825.

Los nacidos entre 1785 y 1799 comenzaron a escribir como neoclásicos y terminaron por convertirse al romanticismo con mayor o menor sinceridad, generalmente tras una etapa de contacto con Europa en la emigración de 1823-1830. Algunos, como Bretón de los Herreros, se hacen románticos muy superficial y ocasionalmente. A este grupo corresponde la introducción del movimiento en España. Pertenecen a él Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862); Antonio Alcalá Galiano (1789-1865); Angel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865); Agustín Durán (1793-1862); Antonio Gil y Zárate (1796-1861); Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873); Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862); Telesforo Trueba y Cossío (1799-1855); Serafín Estébanez Calderón (1799-1867).

Los nacidos entre 1800 y 1815 reciben todavía una educación clásica. Maestro de muchos es Lista, que los forma en el buen gusto y la moderación. Viven decisivamente en su juventud la trágica alternativa de liberalismo y represión. Algunos emigran o se establecen en el extranjero. Sinceramente liberales en su gran mayoría, llevan al romanticismo el entusiasmo juvenil y el ardor doctrinario. Lentamente penetran por un camino de moderación cuando logran superar el triste signo de la muerte temprana, que arrebata a los mejores, Larra, Espronceda, Gil y Carrasco.

Pertenecen a él Wenceslao Ayguals de Izco (1801-75); Ramón Mesonero Romanos (1803-82); Juan Arolas (1805-49); Ramón López Soler (1806-36); Modesto Lafuente (1806-66); Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-80); Patricio de la Escosura (1807-78); Ventura de la Vega (1807-65); José de Espronceda (1808-42); Manuel de Cabanyes (1808-33); Francisco Pacheco

(1808-65); Mariano José de Larra (1809-37); Juan Donoso Cortés (1809-53); Pascual Gayangos (1809-97); Jaime Balmes (1810-48); Nicomedes Pastor Díaz (1811-63); Miguel Agustín Príncipe (1811-63); Mariano Roca Togores, Marqués de Molíns (1812-89); Antonio García Gutiérrez (1813-84); Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-73); Antonio Ferrer del Río (1814-72); Enrique Gil y Carrasco (1815-46); Gregorio Romero Larrañaga (1815-72); Eugenio de Ochoa (1815-72); Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar (1815-1901).

Los nacidos entre 1816 y 1825 se educan en pleno fervor romántico. Figuras como Larra y Espronceda les merecen respeto y admiración: baste recordar con qué entusiasmo habla Zorrilla de ambos. Pero comienza ya la crisis de desintegración: si quieren ser originales, no pueden limitarse a repetir; los problemas políticos se agravan y la tendencia al centro e incluso a un franco conservadurismo se acrece notablemente. Aumenta el romanticismo histórico con mengua del social y algún escritor deja definitivamente el movimiento: tal es el caso de Ramón de Campoamor (1817-1901). Enrique Piñeyro en *El romanticismo en España* ha situado bien al asturiano: «Fue romántico por muy corto tiempo... Vio pronto que para distinguirse y salir del montón, debía cambiar de ruta, pues no era capaz de vencer a semejante adversario (Zorrilla) en su propio terreno y resueltamente se encaminó por otro rumbo muy diverso, casi diametralmente opuesto.» Por esta razón queda también excluido su estudio de este libro.

Pertenecen al último grupo Aureliano Fernández Guerra (1816-91); Juan Ariza (1816-70); José Zorrilla (1817-93); Tomás Rodríguez Rubí (1817-90); Gabriel García Tassara (1817-75); Salvador Bermúdez de Castro (1817-83); Pablo Piferrer (1818-48); Francisco Navarro Villoslada (1818-95); José Amador de los Ríos (1818-78); Manuel Milá y Fontanals (1818-84); Antonio de Trueba (1819-89); Ventura Ruiz Aguilera (1819-81); Manuel Fernández y González (1821-88); Manuel Cañete (1822-91); Eusebio Asquerino (1822-92); Carolina Coronado (1823-1911); Adolfo de Castro (1823-98); Eulogio Florentino Sanz (1825-81).

V. TEMAS

Los temas del romanticismo español y la manera como han sido enfocados resultan sensiblemente igual a los de Europa, lo que prueba una vez más que no se está ante un simple enlace con el Siglo de Oro. Hay, naturalmente, algunos aspectos específicos de España que deben señalarse, penetrando al mismo tiempo en los motivos de la divergencia.

La historia.—La literatura romántica es en una proporción muy grande de tipo histórico: la novela, el teatro y la poesía narrativa vuelven constantemente los ojos hacia la historia. No constituye esto una novedad, pues desde el siglo XVI la literatura europea se interesa cada vez más por la historia: téngase presente el teatro de Lope de Vega, Shakespeare y los clásicos franceses. Sólo la novela había quedado al margen de la corriente, debiendo esperar el esfuerzo de Walter Scott para integrarse en ella.

Los románticos respetaron más que sus predecesores la fidelidad histórica en busca sobre todo del color local. Pero no dudaron en alterar los hechos en beneficio de la verdad interna ni en cometer anacronismos por ignorancia. Aunque existen muchas obras cuyo interés es puramente arqueológico o reconstructivo, los románticos prefirieron sacar de la historia una lección de ejemplaridad: llevaron a ella sus propios problemas y sentimientos, viendo el pasado a su través y tratando de encontrar en él una respuesta a sus propias preocupaciones.

Los románticos españoles fijaron su atención en la Edad Media y menos en el Siglo de Oro. De los reyes visigodos prefirieron a Rodrigo, quizá por influencia inglesa, aunque no faltó el interés por Wamba por lo poético de su renuncia al trono. El mundo árabe fue captado en el momento de esplendor cordobés o en la época de decadencia granadina. La épica tradicional inspiró numerosos motivos; en cambio, son escasísimas las referencias a las cruzadas. De las dinastías cristianas se escogieron aquéllas que presentaban conflictos de sucesión o guerras civiles. El reinado de don Pedro el Cruel fue sin duda el más popular; se explica el hecho en el contexto histórico de Fernando VII y

de las guerras carlistas. También apasionó la destrucción de los templarios.

El Siglo de Oro ofrecía ocasión para manifestar orgulloso patriotismo al evocar las guerras de Italia y las victorias sobre los franceses. Hay en el romanticismo español una tremenda galofobia que tiene sus raíces en la guerra de la independencia y la funesta intervención de 1823. No es, sin embargo, el patriotismo nota dominante del romanticismo español, sobre todo en un sentido histórico: se silencia la conquista de América, no se habla de los grandes triunfos imperiales. El patriotismo, cuando existe, reviste más bien el carácter de ideal regionalista: amor a la tierra y su tradición local.

Y es que el Siglo de Oro no resultaba muy simpático a la interpretación liberal: los Austrias aparecían como tiranos, no como creadores de la grandeza de España. Carlos V era el enemigo de los comuneros, de las libertades castellanas, no el Emperador de Europa. Felipe II se identificaba con la inquisición y los peores abusos del despotismo. Y la obra colonizadora en América venía envuelta en los ecos de religiosidad y avaricia de la leyenda negra. Por eso, o se prefirió preterir la época, o, cuando se la trató, se reprimió toda exaltación patriótica cuyo significado resultaba más que dudoso a la luz del credo liberal. Se buscó más bien el recuerdo literario o el gesto humano, caballeresco de algún hidalgo.

Sentimientos.—Como en todas las épocas, están presentes los grandes sentimientos del hombre ante unos cuantos valores fundamentales: el amor, la religión, la vida, la muerte. Interesa examinar qué giro peculiar les comunicaron los románticos. El hecho de que en todos los escritores del tiempo existan preocupaciones por el sentido de estas cosas no debe conducir a la exageración de hablar de una filosofía romántica, como no sea en términos muy vagos. Si hay una filosofía romántica, se halla en los filósofos, no en los artistas. Todo lo más que éstos presentan es una sensibilidad por los problemas filosóficos.

El amor se convierte en eje principal del romanticismo. Suele ofrecer dos formas: la sentimental y la pasional. La primera, escasa en España, consiste en una actitud de melancolía, de tristeza íntima, de ensueño irrealizable cuyos ingredientes son el alma tímida del poeta, la mujer amada e imposible, el paisaje compañero. El amor pasión, magníficamente ejemplificado en las

obras dramáticas, *Don Alvaro, El trovador, Los amantes de Teruel, Don Juan Tenorio,* surge repentinamente, sin causa razonable, y se desarrolla en términos de todo o nada. Para la mujer viene envuelto en nubes de inocencia; para el hombre, en afanes de aventura y fama. Rompe siempre las fronteras de las convenciones sociales: los amantes saltan por encima de los padres, de los códigos morales y aun de Dios. La consecuencia es la infelicidad: las dificultades se amontonan, el destino se interpone y la cara final de la pasión es la muerte trágica o el amargo desengaño del que nace el cinismo o la ironía.

La vida para el romántico no vale por sí misma, sino en cuanto sirve para algo. En sí la vida se presenta como un cúmulo de tristezas, de dolores y desgracias sin cuento, por más que en la juventud se sueñe amor, riqueza, o fama: una profunda melancolía acompaña todos los momentos del hombre sobre la tierra. Por eso se la estima en poco, como el «pirata» de Espronceda; por eso no cuesta eliminarla: el suicidio —Larra lo probó— es una solución fácil y justificada. Pero en cuanto sirve para realizar otras empresas la vida es estimable y valiosa: el romántico busca la acción, va y viene, recorre el mundo, se enfrenta a monstruos, quiere perderse y olvidar, porque cuando se detiene y medita, el vacío se abre ante él, la nada lo domina.

Cuáles sean las raíces íntimas de esta actitud no aparece muy claro. En general suele ocurrir en épocas de crisis y el romanticismo lo es. La razón diciochesca había fracasado como ideal; se intenta volver hacia atrás, a los valores olvidados, llámense religión, patria, sentimiento. Pero estos valores, puestos a prueba por el racionalismo, ya no satisfacían al hombre que se debate en adelante entre razón y creencia, entre deseo y realidad. El hombre queda desgarrado en una dualidad insalvable, que es el origen de su angustia. El romanticismo surge así como el conflicto insoluble entre la Razón Pura y la Razón Práctica.

La religión no es para los románticos un sentimiento firme, absoluto, infalible, sino uno de los posibles escapes del deseo. El escritor se vuelve a veces hacia Dios en busca de consuelo; pero otras lo increpa y acusa por haber hecho al hombre tan desgraciado, dirigiéndose compensatoriamente hacia el diablo como una manera de colmar el vacío y silencio del Creador. En España, el satanismo se da escasamente: puede verse en *El Diablo Mundo*, de Espronceda. Pero tampoco es muy frecuente el sentimiento

religioso, la desgarrada invocación a Dios. Lo general resulta la indiferencia ante el problema o el retoricismo al modo de Juan Arolas, lo que no deja de ser curioso en un país con fama de místico.

La religión como sentimiento carece, por lo tanto, de importancia en el romanticismo español; pero la tiene en cambio en otras formas. En primer lugar, en cuanto aspecto social: hay alusiones al papel fanático de la Iglesia y no falta un sintomático anticlericalismo que tiene diversas manifestaciones: curas degenerados como en *El Diablo Mundo;* crítica de donaciones en *El moro expósito;* poder nefando del clero en *Carlos Segundo el Hechizado.* Luego, folklóricamente: se reviven milagros y leyendas que han ocurrido en torno a imágenes famosas, en ciertos templos o ermitas y que el pueblo español cree piadosamente. La obra de Zorrilla es el mejor exponente de este ángulo.

La muerte es la gran amiga de los románticos. Como la vida no vale, a la muerte no se la teme. Es la gran liberadora, la que trae la paz al alma atormentada: sobre la tumba romántica el ciprés y la luna ponen siempre una nota de reposo, de encanto, suprimiendo el horror de la corrupción. Por eso, los amantes infelices la desean; los resignados la esperan para unirse a los seres queridos; los amigos lloran al ausente con conformidad. Pero existe otro aspecto: el desprecio por la vida lleva al desgraciado al suicidio; al valiente, a la muerte heroica, y al temerario, a reírse del sino inevitable. No se puede leer una obra romántica sin toparse de un modo u otro con la muerte.

Bajo tales supuestos, nada tiene de raro que el pesimismo se presente como una constante romántica. Pero el pesimismo no es propiamente un tema, sino una actitud que envuelve todas las cosas, una visión del mundo. Si se mira el paso del hombre por la tierra, se ve el tiempo fugaz que corre dejando polvo de desengaños. Si se contempla el más allá, el misterio desprende un brillo de dudas y temores. Y en este mundo la injusticia social lo anega todo. Este pesimismo, que en España encuentra su más aguda expresión en Larra y Espronceda, recibe el nombre de «mal del siglo», aunque ya Meléndez Valdés lo había designado más adecuadamente como «fastidio universal».

Problemas sociales.—El romanticismo, como resultado del liberalismo, se ofrece fuertemente teñido de preocupaciones sociales. Pocas épocas literarias hay tan comprometidas como ésta.

No es España una excepción —y baste citar a Larra o Martínez de la Rosa— para creerlo, aunque por las especiales circunstancias políticas predomina una gran moderación, una suma discreción que a veces disimula el verdadero fin. La preocupación social se revela en muy variados aspectos.

Quizá lo más evidente sea la proclamación de la libertad como ideal social extensible a todas las actividades públicas y privadas del individuo. Conocido es en tal sentido el manifiesto de Larra en «Literatura». Se exige libertad política, reclamando el derecho a un pensamiento y una expresión libres como base de la convivencia. En dirección contraria se ataca al tirano opresor de quien todos tenían mal recuerdo en Fernando VII. Se exige libertad sentimental, reclamando el derecho del corazón, la posibilidad de elegir libremente el compañero con abstracción de las conveniencias o de la situación social. Se exige libertad literaria, acabando con leyes y reglas que coartaban la manifestación espontánea del yo.

En nombre de la libertad se hace al pueblo depositario del poder y se ataca el absolutismo monárquico; pero también en su nombre se condena la tiranía de la plebe. Por la libertad es posible la rebelión contra la sociedad. Se piensa, siguiendo en parte a Rousseau, que la sociedad es mala, que pervierte al individuo, torciendo su natural: tal es la tesis de *El Diablo Mundo.* Entonces se reacciona con la rebelión, imponiendo el yo sobre la colectividad. De aquí proviene la exaltación de algunos tipos marginales que en su renuncia a integrarse representan una permanente protesta: el bandolero, el trovador, el pirata.

Hay que notar la fuerte conciencia de misión social que el escritor cobra: no se siente ligado ya al poder como en el siglo XVIII y profeta de los tiempos modernos, denuncia y amenaza. En España se manifiesta poco, debido a la censura y otras trabas políticas, pero aún así se rastrea en Larra, Espronceda y Zorrilla. Surge también el sentimentalismo social o humanitarismo, compasión hacia el que física o moralmente sufre: hay simpatía por el desgraciado, el pobre, la víctima; se clama contra la pena de muerte y el mal estado de las cárceles; trata de entenderse al criminal. Finalmente, se da la sátira reformadora en el teatro y el costumbrismo.

VI. CONSTANTES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICAS

Existen en el romanticismo unos cuantos procedimientos técnicos y estilísticos que afectan por igual a todos los géneros literarios y, por lo tanto, definen el movimiento con algunos rasgos esenciales. Se halla primeramente la decoración o escenografía. Los románticos son muy dados a descripciones más o menos detalladas que presentan específicamente el lugar de la acción, la circunstancia externa que acompaña a un hecho, el fondo en que se mueve la narración. Frente al neoclasicismo, más preocupado por el significado del hombre que por su entorno, esto se destaca como gusto por lo concreto o, como se ha denominado algo impropiamente, por el color local.

Estos fondos resultan relativamente variados. La naturaleza se ofrece como uno de los tópicos preferidos. Se la describe en el transcurrir de las horas del día, en el sucederse de las estaciones, en sus formas agrestes y civilizadas. Hay preferencia por el mar, los fenómenos cósmicos, la selva, los lagos, la noche. Lo más característico de los románticos es la asociación de lo natural a hechos o sentimientos humanos, buscando la correspondencia entre ellos: en Espronceda el mar es símbolo de la libertad; en *Don Alvaro* la tormenta espiritual del protagonista que lo lleva al suicidio se acompaña de una tempestad de truenos; en *El señor de Bembibre*, la melancolía de la protagonista tiene eco en los otoños sosegados del Bierzo.

Estas correlaciones, originales y llenas de sugerencias poéticas en un comienzo, se transforma paulatinamente en clichés, en estereotipos contra los que un día habrá también que rebelarse. La tumba romántica estará siempre adornada de un sauce llorón; los amantes participarán sus penas o felicidad a la luna amiga, la confidente perpetua; la primavera será la estación de las ilusiones y el primer amor en tanto que las hojas caídas del otoño simbolizarán el desengaño y la melancolía.

Al lado de la naturaleza aparecen otros escenarios construidos por el hombre. De las ciudades se escogen las más artísticas, Toledo, Granada, Salamanca, o cargadas de historia, Madrid. Se prefieren callejuelas estrechas, mesones antiguos, la catedral gótica o alguna iglesuca perdida, famosa por alguna imagen. No falta

el cementerio con sepulcros majestuosos o bien humildes tumbas donde brotan flores silvestres. Se gusta del castillo en ruinas, el viejo monasterio, palacios de traza árabe, ermitas abandonadas, casas de campo, pueblos con larga tradición.

Un segundo procedimiento guarda relación con el gusto por el misterio, por el lado del mundo no explicable racionalmente. El racionalismo diciochesco, al criticar los fundamentos de la religión, suprimió el elemento sobrenatural como elemento literario: aún en las iglesias se advierte que los milagros se acaban hacia 1750. Los románticos no podían volver atrás y admitir otra vez los milagros a no ser referidos al pasado: tal Zorrilla en las leyendas. Pero, por otro lado, no querían renunciar a explorar esa zona extraña, extranatural, que coexiste con lo cotidiano y que escapa a lo racional.

De este modo, el romántico no tiene reparo alguno en poblar sus obras de voces extrañas, vagos clamores, presentimientos, elementos fantásticos, o en dotar al mundo inanimado de sentimiento y de lenguaje. Y, aventurándose más, penetra en la región del sueño y la visión, anticipándose a la exploración del subconsciente y de otros fenómenos psicoanalíticos. Aunque el sueño sólo se produce cuando se duerme y la visión, en cambio, mientras se vela en estados crepusculares producidos por el alcohol u otras causas, ambos se relacionan íntimamente en cuanto se originan al soltarse las amarras de la razón y se sitúan en la esfera del conocimiento no racional o consciente.

Existen dos series fundamentales de sueños y visiones: los buenos y los malos; el sueño bueno se relaciona con el paraíso o sus habitantes y presupone la realización de los deseos, el logro de la felicidad. De ahí se pasó al uso de la palabra *sueño* como sinónimo de lo deseado: sueño de amor, sueño de gloria. En oposición, el sueño malo o pesadilla se realiza en relación con el infierno y sus símbolos: el horror, la nada, la muerte, y se lo caracteriza por la palabra *fantasma* o sinónimos, espectro, etc. *El estudiante de Salamanca* constituye el mejor ejemplo de empleo de sueños y visiones en el romanticismo español.

Dentro de las constantes técnicas del romanticismo, tiene también gran importancia el estudio de los procedimientos caracterizadores. El personaje romántico suele ser de una sola pieza, sin inflexiones psicológicas, sin contradicciones: todo su comportamiento responde siempre a una esencia. El traidor actúa en trai-

dor, el caballero en caballero, el bueno como bueno. Si se hiciera una distinción entre carácter o elementos psicológicos de un personaje considerado diacrónicamente y tipo o elementos psicológicos considerados sincrónicamente, fijados definitivamente en un momento, cabría decir que el romanticismo ha creado tipos, no caracteres.

Esto no significa que el personaje romántico carezca de sentimientos, sino que siempre corresponden a un modo de ser. Así se explica que la mujer sea un ángel de amor (inocente, hermosa, suscitadora de ilusiones, ingenuamente enamorada, como Inés en *Don Juan Tenorio)* o un demonio (sutil, perversa, creadora de tramas infernales, apasionada, criminal si es preciso, como Zoraida en *Los amantes de Teruel).* El hombre, a su vez, ejerce diversas funciones: galán apasionado que vive para el amor; caballero que siempre está de parte de la justicia; intrigante y traidor, que trata de perder a los otros; víctima de una circunstancia social que nunca logrará vencer.

Técnica semejante ha dado como fruto la creación de unos cuantos arquetipos que es muy frecuente encontrar en las lecturas románticas. El trovador se identifica con el amante idealista, por lo normal desgraciado, a quien siempre aguarda la muerte: Macías lo encarna ejemplarmente. El desconocido, sea por el origen (expósito, huérfano), sea por la geografía (peregrino, viajero), tiene el atractivo del misterio y sirve como base para el desarrollo de una trama complicada que acaba en el reconocimiento de la verdadera personalidad, para el montaje de una intriga amorosa o para la solución justa de un pleito a punto de perderse: tal *El trovador, Don Álvaro* y muchísimas novelas y dramas.

La víctima social se muestra apta para probar el desajuste de la sociedad o para suscitar el humanitarismo. Tiene diversas variantes: el condenado a muerte, especialmente el reo político; el suicida que sucumbe al peso de su propia desgracia; el verdugo; la mujer engañada y abandonada. El marginal simboliza la libertad: son frecuentes los bandoleros generosos, que derivan de *El bandido* de Schiller; el pirata fiero y valiente; el mendigo que desprecia la mano que lo socorre. Quedan aún otros, como el ermitaño, que es un santo o un bandido disfrazado; el anciano de blanca barba, digno por sus consejos; el religioso que oscila entre la santidad y el interés humano.

Un último aspecto de los procedimientos expresivos lo cons-

tituye el estilo. Si algo lo define en términos generales es el énfasis afectivo y el tono declamatorio. Abundan los signos de interrogación y admiración, los puntos suspensivos, el exceso de palabras para indicar sentimientos íntimos, el tono lírico. El escritor interviene para aclarar, explicar o burlarse de sus creaciones: a este poder superior que pone al artista más allá de su obra se denomina *ironía*. En cuanto al léxico, existe preferencia por el uso de ciertas palabras que Mesonero Romanos ha acumulado en su famosa sátira:

> *Y todos comenzaban con puntos suspensivos y concluían en:* maldición, *y unos y otros estaban atestados de* figuras de capuz, *y de* hombres gigantes, *y de* sonrisa infernal, *y de* almenas altísimas, *y de* profundos fosos, *y de* buitres carnívoros, *y de* copas fatales, *y de* ensueños fatídicos, *y de* velos transparentes, *y de* aceradas mallas, *y de* briosos corceles, *y de* flores amarillas, *y de* fúnebre cruz.

2

Desarrollo histórico

I. POLÉMICA BÖHL DE FABER-MORA, 1814-20

Aunque desde Meléndez Valdés y en todos los últimos neoclásicos existen evidentes síntomas románticos, no es aventurado afirmar que el primer paso serio hacia el nuevo movimiento lo constituye la polémica entre Nicolás Böhl de Faber (1770-1863) y José Joaquín de Mora. En 1814 publicó Böhl de Faber en el *Mercurio Gaditano* (núm. 121, 14 septiembre) un artículo titulado «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro traducidas del alemán». Era en realidad un resumen fragmentario y poco exacto de las ideas de Augusto Guillermo Schlegel sobre el teatro español e inglés, contenidas en sus conferencias *Sobre el arte dramático y la literatura* (1809-11). Replicóle poco después Mora: *Mercurio Gaditano* (núm. 127) con «Crítica de las reflexiones de Schlegel sobre el teatro insertas en nuestro número 121».

Basado en las eternas reglas del gusto, Mora afirmaba la superioridad del arte clásico, negaba originalidad al romanticismo y se oponía a la defensa de Calderón y el intento de identificar con él toda la literatura española. Tras varias réplicas y contrarréplicas, Böhl de Faber llevó la polémica a un terreno personal en su folleto *Donde las dan, las toman* (Cádiz, 1814), acusando a su contrincante de afrancesado y saboreador de los frutos de la Enciclopedia.

Así quedaron las cosas por el momento. Pero en 1817 la polémica se reavivó en Madrid. Mora, que se había trasladado a la capital, entró en la redacción de la *Crónica Científica y Literaria*

(1 abril 1817-31 diciembre 1820, llamada *El Constitucional* desde marzo 1820), periódico muy alabado por Jeremy Bentham y eco de la ilustración. A él envió Böhl de Faber una carta (núm. 3, abril 1817) tratando de definir lo que entendía por ilustración: por supuesto defendía el concepto tradicional español de vida frente a las ideas extranjeras de tan funestas consecuencias. Contraatacó Mora en varios artículos (15 y 25 abril, 28 octubre), mostrando el adelanto europeo en relación con España y criticando a los románticos por sus oscuridades metafísicas y arbitrariedades formales.

Prosiguieron las discusiones hasta 1820, interviniendo incluso Alcalá Galiano en favor de Mora, y un tal Cavaleri Pazos, autor de *Teatro expurgado de Calderón* (1845), en favor del alemán. Böhl de Faber, incansable, publicó un periódico personal, *IP* (octubre 1818); insertó numerosos artículos en el *Diario Mercantil* de Cádiz, como los titulados «Noticias literarias originales» (19 abril-5 julio 1818); escribió algunos folletos con el título de *Pasatiempo crítico* (1819), y, por último, recogió todo en *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura* (1820), que contiene algunas curiosas modificaciones de los textos originales. A través de estos trabajos, Böhl de Faber dio a conocer el pensamiento de Schlegel, las actividades alemanas sobre la literatura española, los trabajos de Sismondi y Lord Holland, la poesía de Byron y los libros de Mme. de Stäel.

Expuestos los hechos, conviene precisar algunos puntos. ¿Por qué respondió Mora a Faber? Hay que advertir que Mora, antes de 1814, elogiaba a Shakespeare como el más grande de los poetas y llegó a escribir romances amorosos de fondo morisco. Resulta, pues, extraño el repentino cambio de actitud. Camille Pitollet, que ha estudiado la polémica con gran detalle, se inclina por una razón personal, una riña familiar o algo parecido. Si así fuera, no pasaría de una de tantas disputas que han envenenado la historia literaria. Pero aunque esa razón exista, cabe pensar también en otro orden de factores.

El propio Böhl de Faber lo apuntó en 1818: «No es a Calderón a quien odian los Mirtilos; es el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fe, los límites que impone al raciocinio.» El espíritu ilustrado de Mora no podía soportar la identificación de la grandeza espa-

ñola con Calderón y sus valores, como Böhl de Faber pretendía, apoyándose o no en autoridades extranjeras. Ello hubiera equivalido a negar todo el siglo XVIII y sus progresos racionalistas. La polémica hunde sus raíces en toda una actitud ante la cultura española. Enlaza, por lo tanto, con las polémicas dieciochescas, en las que se enfrentaban dos Españas irreconciliables, y que los románticos superarán definitivamente; pero se diferencia de ellas por aportar el testimonio de autoridades extranjeras.

¿Qué influencia tuvo la polémica en el desarrollo del romanticismo español? En un principio, francamente negativa: jóvenes como Mora y Alcalá Galiano, mal informados sobre el romanticismo, se distanciaron del alemán porque al confundir el movimiento con los principios tradicionales negaba sus más caras aspiraciones. Posteriormente, sin embargo, dio sus frutos: Lista y Martínez de la Rosa, para no citar a Durán, amigo de Böhl de Faber, acuden más de una vez al refrendo de Schlegel, en apoyo de una estética nacional. Aunque su conocimiento pudo haberles llegado por otras vías, la brecha abierta por Böhl de Faber no debe de haberles sido ajena.

En esta polémica se usó frecuentemente el término *romántico* u *ossiánico.* Böhl de Faber suele decir *romancesco,* palabra que ya había sido empleada por Nipho en *La nación española defendida contra los insultos de El Pensador* (1764). En cambio, Mora utiliza *romántico,* quizá por influencia francesa. Quintana, en 1821, se valía por igual de *romancesco* y *romántico.* Al fin se impuso esta última, siguiendo la práctica de *El Europeo.*

II. EL TRIENIO LIBERAL. «EL EUROPEO». 1820-23

Hasta qué punto el romanticismo español está ligado al liberalismo lo demuestra el hecho de que durante el breve período de libertad entre 1820 y 1823 aparecen sus primeras manifestaciones importantes. La polémica recién reseñada, las traducciones y alusiones periodísticas antes de esas fechas son tímidos brotes de abertura al movimiento. Pero en este momento *El Europeo,* por un lado, y la aparición de la primera novela histórica, por otro, garantizan definitivamente la afirmación de una nueva conciencia, que sólo la reacción conservadora de 1823 logrará detener.

La primera novela histórica se publicó en Madrid en 1823. Se titula *Ramiro, Conde de Lucena,* y su autor es Rafael Humara. Hubo una segunda edición en París en 1828. Trata de la conquista de Sevilla por los cristianos en el siglo XIII. La importancia de tal novela, por mucho que su calidad literaria no sea de primer orden, debe ser encarecida extremadamente: resulta la primera creación totalmente romántica de España y lleva un discurso preliminar, en que se habla de novelistas desconocidos aún en la península, como Walter Scott.

Ese mismo año vio la luz en Barcelona la revista semanal *El Europeo* (18 noviembre 1823-24 abril 1824). Su mismo título indica ya el afán cosmopolita que la inspiraba, y que se manifestó en la difusión de los grandes nombres románticos, de sus doctrinas y de la vida literaria de Europa. Si el contacto con Europa ha sido siempre para los españoles símbolo de libertad y progreso, *El Europeo,* con su ideal, encarnaba las mejores ilusiones liberales. Pero como la censura por entonces era bastante rígida, sus fundadores tuvieron que limitarse a lo literario y científico, excluyendo la política y el comentario a los hechos del día. La escasa duración de la revista se explica tanto por el clima político desfavorable tras la reacción absolutista como por el agotamiento inevitable debido a la juventud e inexperiencia de los redactores.

Junto al cosmopolitismo y liberalismo, otras dos notas caracterizan *El Europeo,* que serán típicas de todo el romanticismo español: moderación doctrinal y nacionalismo. Se manifiesta lo primero en el afán por conciliar clasicismo y romanticismo, admitiendo que en ambos hay cosas buenas y que cada pueblo, por sus circunstancias históricas, tiende al uno o al otro. El nacionalismo adquiere la forma de defensa de la herencia patria, especialmente el teatro del Siglo de Oro, y de prevención antifrancesa.

Dejando aparte al comentador militar y político, el italiano Fiorenzo Galli, y al comentador científico, el inglés Ernest Cook, los principales redactores de la revista y sus artículos de más interés son los siguientes. Buenaventura Carlos Aribau contribuyó a la revalorización de la Edad Media con «Estado de las ciencias en la Edad Media»; divulgó teorías de Schiller en «Teoría de Schiller sobre las causas del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas»; criticó a Thompson y Gessner en «Reflexiones sobre la poesía descriptiva», prefiriendo la concisión esti-

lizada de los clásicos latinos, y aportó numerosas reseñas y noticias literarias, como las relativas a traducciones inglesas de poemas índicos en «Sobre la literatura oriental».

Ramón López Soler desarrolló un análisis causal y una historia sucinta de la poesía española en «Sobre la historia filosófica de la poesía española»; se mostró en «Teatro» más partidario de Moratín que del Siglo de Oro, a pesar de reconocer los méritos de éste, y dejó en «Las ruinas» un interesante motivo romántico. Pero lo más importante de su colaboración son los dos artículos dedicados al «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», a los que llama también *ossiánicos* y *homéridas*.

Sostiene la tesis de que la literatura es un producto de la religión, las costumbres y la naturaleza. A la religión cristiana, llena de tiernos sentimientos; a una naturaleza emotiva y a unas costumbres imaginativas y caballerescas corresponde el romanticismo europeo; a una religión fría y política, a unas costumbres bárbaras y a una naturaleza racional corresponde el clasicismo de Grecia y Roma. Concluye que ambos movimientos son buenos en sus respectivos contextos.

Luiggi Monteggia, milanés refugiado en España tras la revolución piamontesa de 1821, difundió en «El romanticismo» las ideas de *Il Conciliatore* de su ciudad natal. Se distinguen, según él, tres elementos en el romanticismo: estilo, argumento, marcha. El estilo, producto de los germanos y el cristianismo, «consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más interesa el ánimo que la fantasía» y debe evitar el abuso del horror. «Los argumentos románticos deben tomarse a preferencia de la historia moderna o bien de la Edad Media», porque interesan más a la nuestra que los griegos; pero «también los asuntos griegos pueden servir a los poetas románticos con tal que sepan tratarlos románticamente». La marcha debe ser libre, no buscando otra unidad que la de interés.

III. LOS EMIGRADOS, 1823-33

Si alguna ilusión de libertad quedaba en España tras el regreso de Fernando VII en 1814, se extinguió por completo con el fracaso del levantamiento de Riego y la intervención de la Santa Alianza. En 1824 y en años posteriores un nuevo grupo de

exiliados fue a unirse a los que ya estaban fuera desde 1814 y que no habían regresado aprovechando el trienio liberal. Los efectos de este éxodo de personas capacitadas fueron más negativos que positivos para el país. Quedó España en un largo período de postración intelectual, de inacción, de miedo, sin que nadie se atreviera a nada nuevo u original. Apenas si las traducciones eran el único síntoma de actividad literaria.

Es cierto que los exiliados, al contacto con Europa, aprendieron las nuevas modas literarias, pudieron sumergirse en ellas y traerlas luego a España. Pero lo mismo se habría operado dentro del país, como lo demuestra la experiencia de *El Europeo,* si se le hubiera permitido abrirse al exterior. Por otro lado, no es menos cierto que los elementos más extremistas no retornaron a la patria, perdiéndose así un fermento necesario para la germinación de ideas y soluciones. Y los que regresaron, tras la amargura del destierro, agotados sus ímpetus juveniles, revolucionarios, buscaban acomodarse al conservadurismo de la vida nacional.

De esta forma, hombres como Rivas y Martínez de la Rosa, llamados a ser los jefes del grupo romántico joven, se granjearon más bien su antipatía, creando una peligrosa escisión no sólo literaria, sino también política. Sin emigración y sin represión política, quizá el romanticismo español hubiera sido mucho más temprano y, por supuesto, más compacto, más homogéneo.

El gran centro de los emigrados españoles fue, sin duda alguna, Londres: allí se reunían sacerdotes, militares, políticos y literatos. Tenían su propio barrio, Somers Town; sus periódicos; sus tertulias en el British Cofee House. Se relacionaban con escritores ingleses y aun de otros países: Miguel Riego, por ejemplo, hermano del famoso militar, fue muy amigo de Hugo Foscolo. Solían ganarse la vida con los más diversos oficios: había libreros, como Vicente Salvá, que estableció una importante Librería Clásica y Española (1824); editores, como Marcelino Calero, que regía una imprenta desde 1824; profesores de música, latín y español. Se llegó a crear un Ateneo Español (1829) para dar clases gratuitas a los hijos de los exiliados.

La importancia de Londres como centro de intercambio de ideas fue extraordinaria. Muchos de los emigrados se ganaban el sustento haciendo traducciones del inglés al español: así apareció traducido por Mora *Ivanhoe* (1825). El editor Rodolfo Ackerman, con sus famosos *Catecismos,* en muchos de los cuales par-

ticipó Mora, divulgó por todo el ámbito hispano las ideas científicas predominantes. Los españoles colaboraban en revistas inglesas, como *Quaterly Review;* pero fundaron, además, sus propios periódicos, entre los que destacan *Ocios de Españoles Emigrados* (1824-27), con abundante información de España e Hispanoamérica, y los *No me olvides* (1824-27), de Mora, especie de almanaque en prosa y verso con un contenido francamente romántico.

Londres, además, favorecía el contacto entre españoles e hispanoamericanos; allí conoció Mora a Bernardino Rivadavia, que sería un día presidente de la República Argentina; allí Andrés Bello adquirió el gusto por la Edad Media española y abrió las páginas de su *Repertorio Americano* (1826-27) a los españoles que quisieran escribir en él. En Londres se hizo romántico Rivas y allí escribió varios poemas y retocó «Florinda»; por Londres pasó Espronceda, que allí modificó quizá el *Pelayo* y tomó inspiraciones para sus poesías; allí apareció en inglés la segunda novela histórica española, *The Castilian* (1828), de Telesforo Trueba; allí se hicieron románticos Mora y Alcalá Galiano, y allí, en 1833, lanzó Gorostiza *Contigo pan y cebolla,* sátira de la pasión romántica antes de que ésta existiera en España.

Una figura clave de la emigración española en Londres, aunque anterior a los grupos románticos, fue José María Blanco White (1775-1841), canónigo sevillano, amigo de Lista y José María Arjona, a cuya generación pertenece, refugiado en Inglaterra a raíz de la invasión napoleónica (1810), convertido al protestantismo, famoso por sus polémicos escritos religiosos en inglés y fallecido en Londres. Blanco interesa en la historia del romanticismo español por varios aspectos.

Fundó *El Español* (1810-15), que sirvió la causa del acercamiento hispano-inglés, aunque le valió numerosos enemigos en España, donde se prohibió la entrada del periódico. Introdujo a Martínez de la Rosa en el pensamiento y la amistad de Bentham. Publicó en *New Monthly Magazine* las *Letters from Spain* (1822), muy leídas en Inglaterra, cuyo contenido varía de la crítica social a la descripción del paisaje o interesantes cuadros de costumbres, como una corrida de toros y la Semana Santa en Sevilla. Fue redactor de *Las Variedades* o *El Mensajero de Londres* (1823-25), donde insertó numerosos artículos de crítica e historia literaria. A él se debe el artículo *Spain* de la *Enciclopedia Británica.* Algu-

nas de sus poesías revelan una sensibilidad romántica: así, «Una tormenta nocturna en alta mar» y el soneto «¿Adónde te hallaré, Ser Infinito?», que expresan una gran preocupación por la muerte, y su conocido soneto en inglés «Mistericus Night».

Mucho menos homogéneo resultó el grupo de emigrados en Francia, quizá porque la influencia oficial española era aquí mayor y aquéllos más tolerados que ayudados. La Policía francesa seguía minuciosamente los pasos de todos los sospechosos, impidiéndoles acercarse a la frontera. A pesar del fervor hispánico, no se dio en París nada semejante a lo que ocurría en Londres. Sólo tardíamente, hacia 1830, llegaron Espronceda y Rivas, quien también residió un tiempo en Tours. Rivas y Alcalá Galiano gozaron de las simpatías de Prosper Mérimée. Mejor acogida se dispensó a Martínez de la Rosa, quien publicó varias obras y estrenó *Aben Humeya* (1830) en el teatro de la Porte Saint-Martin.

Se ha dicho que los emigrados, al volver a España, trajeron consigo el romanticismo. La afirmación no es enteramente exacta. Hay que admitir que al contacto con Inglaterra y Francia, neoclásicos, como Rivas, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, el propio Espronceda, se hicieron románticos. Pero no cabe ignorar el desarrollo interno del movimiento dentro del país, que había dado manifestaciones como los escritos de Böhl de Faber, *El Europeo* y una novela histórica antes de 1824. Con ellas enlazan Durán, Larra, López Soler y otros que antes del regreso de los emigrados se sienten románticos.

Ahora bien, la vuelta de los emigrados coincide con la muerte de Fernando VII y la restitución de la libertad, hecho que permite al fin la explosión romántica, hija del liberalismo: en 1834 se encuentran los de adentro y los de afuera en la nueva escuela literaria. Es sintomático que se estrenen el mismo año *Macías,* de Larra, quien nunca había salido de la patria, y *La conjuración de Venecia,* del desterrado Martínez de la Rosa.

IV. ACTIVIDADES EDITORIALES, 1815-30

Una prueba más de cómo las ideas románticas iban germinando dentro de la península, a pesar de todas las dificultades, la suministra el estudio de algunas actividades editoriales entre

1815 y 1830. Destaca entre los editores el valenciano Mariano de Cabrerizo (1785-1868), liberal convencido, perseguido y preso varias veces, que hizo un forzado viaje a París en 1826. Ha contado sus apuros en *Memorias de mis persecuciones políticas de 1820 a 1836* (Valencia, 1854). Cabrerizo estableció en Valencia (1809) una librería, cuya gran novedad era tener anejo un salón de lectura. En ese salón se reunían hacia 1825 en tertulia Juan Nicasio Gallego, Ramón López Soler, Juan Arolas, Estanislao de Cosca Vayo y otros.

De 1818 data el *Prospecto de una colección de novelas,* en que, tras razonar sobre la capacidad instructiva del género, Cabrerizo distingue cuatro tipos: de hechos, de carácter, de pasión y de crítica. Propone, además, un plan de traducciones que llevó a cabo desde 1825: él dio a conocer a D'Alincourt, Mme. de Genlis, Byron, cuyo *Corsario* se tradujo en prosa. No extrañará, pues, que allí viera la luz en 1830 *Los bandos de Castilla.* Aparte de Cabrerizo, no hay que olvidar al editor madrileño Olive, creador de la *Biblioteca Universal de Novelas* (1816-19), donde, entre otras cosas, apareció la traducción de *Corina,* de Mme. de Stäel. Más tarde, el barcelonés Domingo Vila y Tomás fundó una *Biblioteca Romántica Moderna,* que incluiría obras de Piferrer, Lausás y Milá y Fontanals.

V. DISCURSOS Y MANIFIESTOS, 1828-34

En 1828 publicó Agustín Durán el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español,* muy bien acogido por la crítica y citado posteriormente con frecuencia. Históricamente representa el fin de las poéticas neoclásicas, y en este aspecto se aproxima a las «Anotaciones» y «Apéndices» que Martínez de la Rosa puso a su *Poética* (1827). No obstante, va más lejos, al pretender encontrar la fórmula española del romanticismo, que el granadino sólo buscaría más tarde y con no poca timidez.

El pensamiento de Durán, expuesto con cierto desorden y difusamente, se resume en unos cuantos puntos fundamentales. Se defienden las glorias patrias y en especial el teatro del Siglo de Oro. Como Schlegel, a quien debía conocer, sin duda, a través de su amigo Böhl de Faber, Durán cree en la base nacional de las

literaturas y juzga el teatro como reflejo de las necesidades morales de cada sociedad. Se justifica así tanto el teatro clásico griego como el español, pues cada uno responde en su estructura a una ley interna propia. El nacionalismo se manifiesta también en el deseo de que España no imite a otros pueblos, sino que cree su propia literatura asentada en su rica tradición.

Identifica el romanticismo con varias notas: pintura del individuo, no del hombre abstracto, e interés por los problemas de cada uno y su contexto; resurrección del espíritu medieval, con el cual España se siente profundamente afín, pues en la Edad Media logró elaborar la cultura hispano-árabe y la poesía popular, la más compleja de Europa; cristianismo, que rechaza los excesos del racionalismo dieciochesco; libertad creadora, siendo lo importante expresar la belleza como cada uno la siente, sin sujeción a leyes fijas, sin atender a medios rígidos.

Ese mismo año comenzó Durán la publicación de un *Romancero,* que se continuó en 1829 y 1832. El correspondiente a la última fecha lleva un discurso preliminar que representa la agudización del nacionalismo. Encarando la literatura como un producto social, encuentra encarnadas el alma y la historia de España en su poesía popular, en sus romances. Apunta la antigüedad de éstos y afirma la existencia de los orales con anterioridad a los escritos. De esta manera Durán enlaza con los esfuerzos extranjeros para revalorizar el romancero y propone a la imitación un género de poesía.

En 1829, Juan Donoso Cortés, entonces oscuro profesor de provincia, pronunció con motivo de la inauguración de curso en el Colegio de Humanidades de Cáceres un importante discurso, que contiene numerosas ideas sobre el romanticismo. Frente al nacionalismo de Durán, a quien cita con elogio y admiración, Donoso Cortés asume una actitud europeísta, liberal, derivada asimismo de Schlegel. El romanticismo tiene su origen, según él, en la historia europea tal como la condicionan los germanos y el cristianismo y en las tormentas espirituales del hombre moderno. Es la genuina cultura de Europa.

El neoclasicismo francés y sus imitaciones, al seguir a Grecia y Roma, representan, por lo tanto, una desviación de la verdadera esencia europea; el romanticismo no se identifica con España, sino con todos los pueblos de Europa que hayan permanecido fieles a su historia. Dando muestras del conocimiento del tema,

cita y caracteriza a unos cuantos escritores modernos: Byron, descubridor del yo moral; Walter Scott, creador de la novela histórica; Mme. de Stäel, introductora de las ideas alemanas en Francia.

Tras todas las manifestaciones teóricas señaladas, difícilmente puede sostenerse que el prólogo de López Soler a *Los bandos de Castilla* (1830), y mucho menos el de Alcalá Galiano a *El moro expósito* (1834) sean hitos primordiales en la introducción de las ideas románticas en España o sus manifiestos. Aparecen más bien como refuerzo de una labor crítica comenzada hacía ya cierto tiempo.

López Soler declara escribir su obra para divulgar a Walter Scott y revelar la belleza de la historia medieval española. Confiesa también que desea fijar un estilo adecuado para la novedad literaria que es la novela histórica. Defiende luego y caracteriza la literatura romántica, «intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles que, dando al hombre un sombrío carácter, le impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares». Si se comparan estas formulaciones con las expuestas en *El Europeo* se ve el progreso del autor en la concepción del romanticismo.

Alcalá Galiano condena el neoclasicismo francés por superficial y poco original, y mucho más el español por ser copia de una copia. Se rebela contra Ignacio Luzán, inspirador de los juicios críticos en España hasta entonces. Pone el origen del romanticismo en Alemania, explicándolo climáticamente por el frío y las nubes, y resume su ideal en el principio de que el arte tiene muchos caminos, tantos como naciones e individuos, no sólo el neoclásico.

Consecuencia de tal principio ha sido una reacción literaria en los distintos países de Europa, con la lamentable excepción de España. Francia se ha hecho anticlásica, más que romántica; Inglaterra ha visto un florecimiento literario sorprendente, logrando la mejor poesía de Europa. Alcalá Galiano señala, por fin, los nuevos temas abiertos por el romanticismo: Edad Media y poesía caballeresca, exotismo, patriotismo, poesía metafísica de análisis de pasiones. El romanticismo, concluye, «es una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes». En él todo se acoge generosamente con tal que sea bueno: no hay de hecho bandos de clásicos y románticos, sino calidad.

VI. TERTULIAS E INSTITUCIONES, 1827-37

Aparte las sociedades secretas, foco activo de fermento ideológico, aparecen tertulias literarias y se continúan las reuniones en casas aristocráticas, donde se discute de arte e incluso se representan obras dramáticas. En 1827 se constituyó en casa de José Gómez de la Cortina una tertulia, a la que acudían, entre otros, Bretón y Larra. En 1829 surgió otra en casa de Salustiano Olózaga, y un año más tarde, en torno a una mesa del Café del Príncipe, *El Parnasillo,* nombre que inventó Juan Nicasio Gallego.

Mesonero Romanos ha evocado en las *Memorias de un setentón* lo que era *El Parnasillo* y en qué se ocupaban los contertulios. El ambiente material resultaba de lo más desolador: ventilación escasa, mesas de pino, poca luz y menos clientes. Allí decidió reunirse en el invierno de 1830 un grupo de inquietos jóvenes para discutir, leer versos y dramas, hacer crítica verbal y crear, en suma, un cenáculo literario. He aquí los asistentes, caracterizados por Mesonero Romanos:

> *Allí, al frente de la mesa que pudiéramos llamar presidencial, el dictador teatral Grimaldi tendía el paño y disertaba con gran inteligencia sobre el arte dramático y la poesía. Allí, Carnerero, con su amena y sabrosa conversación, sus animados cuentos, chistes y chascarrillos, que por su color demasiado subido no me atrevo a compulsar aquí, formaba las delicias de los jóvenes poetas. Allí, Bretón de los Herreros, con su alegre y franca espontaneidad característica, su prodigiosa facultad para versificar aunque fuera una noche entera y la homérica y comunicativa carcajada con que él mismo celebraba sus propios chistes. Allí, Serafín Calderón, con su lengua estropajosa y su lenguaje macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela o entonando por lo bajo una playera del Perchel. Allí, Gil y Zárate, formando contraste con su grave seriedad y su poco simpática elocuencia. Allí, Ventura de la Vega, con aquel aplomo y cómica seriedad que le eran característicos, soltando un epigrama, un chiste agudo, que algunas horas después eran como proverbiales en nuestra culta sociedad. Allí, Espronceda, con su entonada y un tanto pedantesca actitud, lanzando epigramas contra todo lo pasado, lo presente y lo futuro. Allí, Larra, con su innata mordacidad, que tan pocas simpatías le acarreaban. Allí, Escosura, con la agitada movilidad de su lengua, de su mente y hasta de su corazón... Allí, en fin, todos los concurrentes a aquel certamen*

del talento alardeaban de sus respectivas facultades y convertían aquella modesta sala en una lucha animada, en un torneo del ingenio y casi, casi en una literaria institución.

Ya en plena euforia romántica se fundó el Ateneo (1835). Había existido un primer Ateneo (1820-24), muy liberal en sus actitudes, entre cuyos miembros se contaba el general Palafox. Lista explicó en él unas *Lecciones de literatura española,* que permanecieron inéditas hasta que Juan Juretschke las recogió en su libro *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista* (1951). Este primitivo Ateneo es un legítimo antecesor del segundo, fundado gracias a una proposición del catedrático don Juan Miguel de los Ríos y a las incansables gestiones de Salustiano Olózaga y Mesonero Romanos. El discurso de inauguración (6 diciembre 1835) estuvo a cargo del Duque de Rivas, que fue presidente de 1835 a 1839. El reglamento se aprobó el 4 de enero de 1836, aunque posteriormente se modificó en varias ocasiones.

La misión y espíritu del Ateneo fue dar un ejemplo de convivencia ideológica a todos los grupos, acabando con las polémicas de gusto dudoso y elevando la discusión a un plano estrictamente doctrinal. Allí hablaban por igual Alberto Lista, cuyas nuevas *Lecciones de literatura española* (1836) fueron muy admiradas; Espronceda, con sus tesis románticas; conservadores, al estilo de Donoso Cortés y Pastor Díaz, o viejos exaltados como Alcalá Galiano; partidarios de las tres unidades y enemigos de las mismas.

Desde el Ateneo se difundieron las más novedosas ideas de Europa y se intentó difundir un pensamiento ecuánime. La institución comprendía tres secciones: la Academia, con una Junta anual de gobierno y subsecciones de Ciencias Morales y Políticas, Ciencias Naturales, Ciencias Matemáticas, Literatura y Bellas Artes; un Instituto de Enseñanza, encargado de organizar cátedras públicas gratuitas, y un Círculo Literario, del que dependía la biblioteca. Al cargo de ésta estuvo Mesonero Romanos de 1837 a 1840.

En 1837 se inauguró el Liceo, otra sociedad llamada a desempeñar papel preponderante en la vida de la cultura. Comenzó modestamente en casa de José Fernández de la Vega y terminó con todo brillo en el palacio de Villahermosa. Mereció la protección de María Cristina, que honró varias veces las solemnidades

con su presencia. Tenía un presidente honorario, generalmente un noble, y una Junta, cuyo director era el presidente efectivo de la Institución: Bretón (1838), Escosura (1840), Marqués de Molíns (1841). Se componía de seis secciones: Poesía, Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Declamación.

Organizaba torneos artísticos semanales, grandes concursos, cuyo premio era una corona de laurel, y anualmente juegos florales. De cuando en cuando había sesiones benéficas: con el producto de los actos de abril de 1841 se pagaron los gastos del traslado de los restos de Calderón de la Barca. Editaba una revista, *El Liceo Artístico y Literario,* y poseía un teatro propio, que dirigió Ventura de la Vega y en el que se representaron obras dramáticas y ópera. Espronceda ha dejado en *El Diablo Mundo* un malicioso retrato del ambiente mundano del Liceo:

¿Y quién, aficionado a la poesía,
no asiste a las reuniones del Liceo,
do la luz brilla dividida en partes
de tanto profesor de Bellas Artes?

Es cierto que allí van también profanos
en busca de las lindas profesoras,
hombres sin duda en su pensar livianos
que de todo hacen burla a todas horas,
sin gravedad, de entendimiento vanos,
gentes de natural murmuradoras,
que se mofarán de Villena mismo
evocando los diablos del abismo.

VII. REVISTAS ROMÁNTICAS, 1828-45

Fuera del *Mercurio Gaditano* (1814) y el *Diario Mercantil* (1819) de Cádiz, que abrieron sus páginas a Böhl de Faber, y fuera del temprano intento de *El Europeo* (1823-24), pronto vieron la luz otros periódicos y revistas plenamente románticos o que acogieron, sin serlo, colaboraciones de escritores románticos. Su historia es en gran parte la historia del romanticismo español, pues en sus hojas se publicaron por primera vez poesías de grandes y medianos escritores y en sus hojas duermen innumerables artículos de crítica literaria, de costumbres, de ideas, junto a una preciosa información del tiempo.

Quizá sea conveniente no omitir *El Censor* (1820-22), neoclásico e ilustrado en su espíritu, pero en el que aparecieron las *Cartas* de Sebastián Miñano y una serie de artículos de Lista sobre el teatro español del Siglo de Oro de tono moderadamente favorable. De 1828 datan la primera publicación de Larra, *El Duende Satírico del Día,* romántico en cuanto costumbrista, y *El Correo Literario y Mercantil* (1828-33), violentamente criticado por el sarcástico *Duende.* El correo evolucionó lentamente hacia el romanticismo, insertando reseñas de *Gómez Arias* de Trueba y Cossío y de *Colón* de Irving. En él publicó Bretón una serie de artículos sobre el teatro, interesantes por la información: voga de la ópera, el vaudeville, el melodrama, la comedia de magia: mala calidad de los actores.

Un colaborador de *El Correo,* José María Carnerero, fundó *Cartas Españolas* (marzo 1831-noviembre 1832), abierto a la discusión de la nueva estética, que el propio Carnerero defendió, y donde Mesonero Romanos y Estébanez Calderón colaboraron con artículos de costumbres. Siguió a ellas *Revista Española* (noviembre 1832-agosto 1836), sumándose al nombre de los dos anteriores el de Larra, que en ella adquirió reputación nacional. Aspecto muy importante de la misma es haber dado cuenta de los grandes estrenos teatrales de 1834 a 1836. Mantuvo numerosas polémicas con *La Abeja* (10 junio 1834-31 mayo 1836), de carácter más moderado. En Barcelona apareció *El Vapor* (1833-38), creación de López Soler, que contó con la pluma de Aribau y Milá y Fontanals. Estaba dedicado preferentemente a enaltecer las glorias catalanas.

La gran revista romántica fue *El Artista* (5 enero 1835-36), dirigida por Eugenio de Ochoa en la parte literaria y Federico Madrazo en la artística. En ella tomaron parte numerosos poetas; entre otros, Escosura, Zorrilla, Salas y Quiroga, Espronceda, quien allí estampó su famosa sátira anticlásica «El pastor Clasiquino». Ochoa insertó algunos cuentos, y en el artículo «Un romántico», espléndidamente ilustrado, trató de definir el movimiento, enlazándolo con Homero, Dante y Calderón, viéndolo como emancipación de la inteligencia frente a la rutina clasiquista y considerándolo conjunción de lo caballeresco, lo cristiano, lo medieval y lo contemporáneo. Entre las críticas de teatro destaca la dedicada por Leopoldo Augusto Cueto a *Don Alvaro:* lo juzga, con tino, una muestra excelente del romanticismo por su ausencia

de fines moralizantes, el quebranto de las reglas y la pintura de costumbres. Es curioso señalar que en esta revista apareció el primer relato de Fernán Caballero, «La madre o el combate de Gibraltar».

El *Semanario Pintoresco Español* (3 abril 1836-20 diciembre 1857), fundado por Mesonero Romanos, conoció varios directores, entre ellos Francisco Navarro Villoslada. Se le señalan precedentes en el *Penny Magazine* y en *Magasin Pittoresque,* pero sólo en el formato, pues el contenido resulta plenamente nacional. Hay en él un espíritu patriótico, que se muestra en el afán de independencia y de presentar a España como es. Lleva ilustraciones de Pedro de Madrazo. Colaboraron en él numerosos escritores de la época, entre ellos Zorrilla y Carolina Coronado. Es la revista clave para el estudio del costumbrismo.

Sus secciones eran muy variadas: costumbres madrileñas y de provincias, anécdotas, biografías, notas de arte y ciencia, divulgación de conocimientos útiles para educación del pueblo, crítica literaria de tono moderado, pero firme en la defensa del romanticismo, a cargo de Enrique Gil, Escosura, Hartzenbusch y otros. Imitadores de la revista de Mesonero Romanos son: *El Siglo Pintoresco* (1845-48), que acabó absorbido en el *Semanario,* y *El Observatorio Pintoresco* (marzo-octubre 1837), de carácter ecléctico, con colaboraciones de Durán y Bretón. Sobresale el artículo de Sebastián Castellanos «Siglo XIX. De la revolución de la poesía en esta edad», donde define el romanticismo como conjunción de liberalismo, cristianismo y nacionalismo.

Continuadora de *El Artista* se considera *No me olvides* (7 mayo 1837-38), que fundó Jacinto Salas y Quiroga. Dio énfasis a la lírica con colaboraciones de Zorrilla, Hartzenbusch, Campoamor. Interesa para estudiar los orígenes románticos de este último, quien además en el artículo «Acerca del estado actual de nuestra poesía» ataca los excesos románticos y pide mayor inspiración nacional. El romanticismo moderado es el objetivo de la revista, como lo expone su fundador en un «Editorial»; pero se insiste también en el sentido social del movimiento con sus valores de ilustración, liberalismo y felicidad individual. En «Moralidad del romanticismo» Fernando de la Vera señala que tal escuela no recomienda el crimen, aunque lo pinte, y que trata de reconstruir una sociedad destruida por el siglo anterior.

El *Liceo Artístico y Literario* (1838) es capital para conocer

la institución del mismo nombre, cuyo reglamento trascribe. Escribieron en la revista casi todos los románticos: Rivas, Espronceda, Zorrilla. A Bretón se debe «Literatura dramática», sobre la necesidad del verso en el teatro. *El Alba* (2 diciembre 1838-7 febrero 1839), dirigida por Eusebio Asquerino y Agustín Alfaro, destaca por las colaboraciones de Campoamor, que insiste en un romanticismo moderado. *El Panorama* (1838-41) se honró con un artículo de Hartzenbusch sobre las tres unidades.

La *Revista de Madrid* (1838-45) tuvo un carácter moderado en política y de rigor metodológico en historia y literatura. Colaboraron en ella Gil y Zárate, Agustín Durán, Pedro Pidal, con artículos sobre literatura medieval; Lista, con «De la moderna escuela sevillana de literatura», en defensa del clasicismo; Martínez de la Rosa, con ingeniosas observaciones en «¿Cuál es la influencia del espíritu del siglo actual sobre la literatura?».

El Entreacto (1839-40) aporta noticias teatrales y lleva colaboraciones de Hartzenbusch, Zorrilla, García Gutiérrez, Vega, Escosura. Para reemplazarlo surgió la *Revista de Teatros* (1841-45), que ataca el llamado drama romántico y postula una comedia diferente, preferentemente histórica, al modo de Zorrilla y Rubí. En ella se contiene el artículo de Gil y Zárate «Teatro antiguo y moderno», donde se formula la necesidad de un teatro nuevo que sea conjunción del Siglo de Oro, el neoclasicismo y el romanticismo. *La Palma* (4 octubre 1840-25 abril 1841), editada en Palma de Mallorca, tuvo como inspirador a José María Quadrado. Insertó poesías medievalistas y ejerció poderosa influencia en la *Rinaixensa* catalana.

El Iris (1841) recogió poesías de Espronceda, Campoamor, Enrique Gil. El encargado de la crítica literaria, Lúculo, dirigió sus ataques a los valores consagrados, especialmente Bretón y Rivas. Se opuso asimismo al drama romántico, postulando la comedia histórica. *El Pensamiento* (mayo-octubre 1841) reavivó el espíritu romántico con las colaboraciones de Espronceda, Enrique Gil, Ros de Olano. *La Revista de España y del Extranjero* (1842-48) ofreció una orientación erudita e histórica. En ella se encargó Hartzenbusch de la crónica dramática y dejó noticias de interés para el estudio del teatro de la época.

El Laberinto (1843-45), dirigido por Antonio Ferrer del Río, representó el último esfuerzo conjunto de los románticos para sostener una revista. Allí colaboran Enrique Gil, Hartzenbusch,

Alcalá Galiano, Carolina Coronado, la Avellaneda. No faltaron tampoco las revistas que defendieron un romanticismo cristiano a lo Chateaubriand. Tales son *La Religión* (1837-41), editada en Barcelona por Joaquín Roca y Cornet, que contribuyó a la influencia de Lamartine en Cataluña; *El Arpa del Creyente* (1842), fundada por Navarro Villoslada, que se fusionó con *El Reflejo* (1843); postulaban la unión de cristianismo y arte.

VIII. LA DÉCADA ROMÁNTICA Y EL OCASO DEL MOVIMIENTO, 1834-49

Una de las tesis favoritas de E. Allison Peers en su *Historia del movimiento romántico español* consiste en afirmar el fracaso de tal movimiento: apareció abruptamente con *Don Álvaro* y se fue abruptamente con *Don Juan*. Le sucedió muy pronto, según él, un eclecticismo literario, que trató de seleccionar lo bueno de los sistemas y entronizar un justo medio. Pruebas del aserto serían la moderación creciente de los románticos, la postura vacilante de Bretón, Vega y la Avellaneda, el éxito del costumbrismo. Achaca el crítico inglés este fracaso a la falta de un jefe, a la diversidad de concepciones sobre el movimiento, a la mala calidad de la novela histórica y a la ausencia de satíricos que ridiculizaran el clasicismo.

La tesis necesita ser revisada y precisamente a la luz de los hechos tan magníficamente copilados por él mismo. De cuanto se ha expuesto hasta ahora resulta bien claro que la aparición del movimiento romántico en España no es nada abrupto, sino un lento proceso que se inicia hacia 1814, cuyos jalones los constituyen traducciones, disputas, exploraciones teóricas, revistas, y en el que convergen fuerzas de dentro y fuera. Cuando surge *Don Álvaro* tiene muy preparado el terreno, por mucho que produzca asombro en los espectadores. Si tardó tanto en brotar, la culpa se halla en la situación política española, en la represión absolutista de Fernando VII, no en el suelo cultural del país.

Por otro lado, no es menos cierto que el virus romántico permaneció activo en todas sus ramas diez años, entre 1834 y 1844. Se habían adueñado por fin de la situación literaria aquellos jóvenes a los que *El Boletín del Comercio* aludía así en 1833: «Se ha formado una juventud que arde en vivísimos deseos de ser útil

a su patria. Por todas partes pululan ingenios que anhelan lanzarse a la carrera, anunciando talentos no vulgares. Acaso en ningún tiempo ha ofrecido España tal multitud de jóvenes atletas que se presentan a la liza. Dentro de algunos años es de esperar que si encuentran libre campo para ejercer sus talentos, brillará la aurora de una nueva época gloriosa para nuestra literatura.»

Esa juventud, apoyada por algunos no tan jóvenes, como el Duque de Rivas, lanza en un espacio mínimo de tiempo un puñado de obras fundamentales, decisivas, que alteran por completo el panorama literario y aun social de España. Ellos acabaron con los esquemas neoclásicos, repudiados ya en toda Europa; modernizaron la literatura, abriéndola a todas las corrientes del continente, liberándola de la esclavitud francófila, reintegrándola a la tradición nacional; devolvieron al escritor la libertad de expresarse según las exigencias de su temperamento, dándole elección ilimitada en los temas, la técnica y el léxico. Sin los nombres de Larra, Espronceda, Rivas, Zorrilla, no habría modernidad literaria en España, como sin el de Martínez de la Rosa queda sin explicación todo el proceso político desde las Cortes de Cádiz.

Que la actividad de un movimiento se extienda sólo diez años no supone ningún fracaso, porque ése es el tiempo de eficacia de una generación. No duró más el período realmente revolucionario de los modernistas o de la generación de 1898. ¿Por qué se ha de esperar otra cosa del romanticismo? En cuanto a la existencia de escritores eclécticos durante el período, nada significa. El eclecticismo, como ha ocurrido siempre, es el síntoma de la mediocridad, sombra necesaria de todo movimiento renovador, refugio de los segundones. Se da en Bretón, Vega, la Avellaneda, Gil y Zárate, en quienes jamás consiguieron una obra de primera categoría; no en Larra ni Espronceda, no en las grandes figuras, las que hacen avanzar la historia.

La eficacia del virus romántico está constatada por otros hechos. En primer lugar, el creciente éxito de las sátiras antirrománticas a partir de 1837; no se satiriza lo que ha fracasado. Seguidamente, la desaparición del neoclasicismo: bien decía Milá y Fontanals en su *Compendio de arte poética* (1844) que desde 1830 tal escuela no había conseguido ni una sola obra digna de recuerdo. Y, en fin, por la larga pervivencia e influencia posterior: de una manera u otra hay síntomas románticos en todos los escritores a partir de 1850; el romanticismo se convierte en ha-

bitante permanente del plasma literario. Valera, que en 1854 declaraba la muerte del movimiento, se habría sorprendido mucho al saber que la raíz más profunda del realismo se encuentra en el individualismo y gusto por lo concreto de los románticos.

Todo movimiento cultural, como todo individuo, encierra en sí el germen de su destrucción y a nadie extraña constatar los síntomas de ésta desde el mismo nacimiento. La ley se cumple inexorablemente en el romanticismo español: su triunfo representa, inevitablemente, su muerte, y glorias y vejámenes caminan juntos desde 1834 a 1850. Sólo con posterioridad a esa fecha sobrevendrá la valoración objetiva y serena que reserva la historia para lo que ha pasado definitivamente.

Comentando brevemente los hechos literarios que tienen lugar entre esos años, se obtiene el resultado siguiente: el teatro romántico de combate alcanza su apogeo entre 1834 y 1837 (*Macías, Don Álvaro, El trovador, Los amantes de Teruel*). Inmediatamente suscita la cólera de elementos tradicionalistas, que, escudados en la moral y el ejemplo antiguo, lo condenan violentamente. A la condena se unen satíricos oportunistas y gentes de buena fe, que ridiculizan lo exagerado y sangriento del espectáculo dramático. Surge así lo que cabría denominar polémica en torno a la moralidad del romanticismo, que afecta sólo, como se ve, al teatro.

En la línea liberal, Diego Coello y Quesada defiende el teatro romántico en sus «Consideraciones sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el romanticismo» (*Semanario Pintoresco,* 1840), en tanto que Quadrado, en «Víctor Hugo y su escuela literaria» (*Semanario Pintoresco,* 1840) lo critica, postulando, en cambio, un teatro nacional. Gil y Zárate («Teatro antiguo y moderno», *Revista de Teatros,* 1841) se inclina por una fórmula híbrida de Siglo de Oro, neoclasicismo y romanticismo. Mesonero Romanos, tan violento en la sátira «Del romanticismo y los románticos» (1837) se limita ahora a trazar un esquema objetivo del panorama teatral sin tomar postura («Rápida ojeada sobre la historia del teatro español», *Semanario Pintoresco,* 1842). Pero en 1845, Patricio de la Escosura, en «Oración inaugural leída en el Liceo», sostenía aún la eficacia de la revolución dramática del romanticismo.

Existe, pues, una discusión que es signo de vitalidad, pero no un acuerdo. Los propios dramaturgos se sienten arrastrados en el

proceso y buscan soluciones que, sin ser antirrománticas, satisfagan las protestas del elemento conservador. Así se explica el teatro de Zorrilla, histórico y romántico a la vez, que triunfa decididamente entre 1840 y 1849; así se explica la aparición de la alta comedia con «El hombre de mundo» (1845), que no es sino la vieja comedia de costumbres situada a nivel aristocrático y envuelta en todos los atractivos efectistas del drama romántico.

Pero si se exceptúa el teatro, género temido por los moralistas a causa de sus inmediatas consecuencias sociales, no hay oposición a las manifestaciones románticas entre 1834 y 1849. Sobrevive y gusta largamente la novela histórica y la folletinesca. La poesía refugiada en las revistas alcanza su cenit entre 1840 y 1844, logrando aún agrupar en *El Laberinto* (1845) una serie de nombres ilustres, disolviéndose luego lentamente, sin estridencias en los epígonos, o buscando nuevos rumbos. De esta suerte, excluido el combatido teatro, el ocaso romántico se prolonga serena y silenciosamente a lo largo de los años del 40.

3

Relaciones hispano-extranjeras

I. LÍMITE DE INFLUENCIAS

El romanticismo español surgió en gran parte al contacto con escritores y tendencias de otros países, especialmente Francia e Inglaterra. La intervención de estas dos naciones en los asuntos internos de España y el haber acogido a los exiliados políticos en el decenio 1823-33 explican su papel preponderante en la transmisión del movimiento a la península. Conviene, sin embargo, no exagerar la importancia de las influencias concretas al punto de querer, como han hecho algunos, convertir a España en una colonia literaria de Europa.

Ha sido una constante de la cultura española —como de toda cultura realmente válida— elaborar siempre con originalidad, dentro de la tradición y el espíritu nacional, cuanto viene de fuera. Resulta difícil encontrar un gran escritor español que, como Corneille en *Le Cid,* ose limitarse a refundir una obra de otro, manteniendo versos y escenas enteras. El español imita el ímpetu externo, la tendencia general, la técnica, este o aquel pasaje; pero siempre comunica al todo un rasgo propio, un giro diferente, consiguiendo una creación nueva.

No fue el romanticismo una excepción: si se importó el alma romántica, con ella logró España producciones inconfundibles, imposibles de catalogar como meras imitaciones. Influencia significa impulso, orientación, guía; en modo alguno, copia. El paciente empeño de varios críticos por encontrar huellas de Francia o Inglaterra en cada línea de los románticos españoles desembocó

en un fracaso casi total, cuando no en el absurdo. Ya nadie sustenta con seriedad que Zorrilla copiara a Dumas, cuando ocurrió todo lo contrario, o que Espronceda se reduzca a parafraseador de Byron.

Por otro lado, España, que no había dejado de suministrar a lo largo de los siglos XVII y XVIII temas de inspiración y ocasión de disputas a Europa, se puso muy de moda durante el romanticismo. Hubo para ello varias razones: el catolicismo español, que sirvió de base a varios pensadores alemanes para demostrar la unión de religión y arte; el sistema dramático del Siglo de Oro, opuesto al clasicismo: la guerra de la Independencia, que exaltó una España heroica, popular y valiente; los numerosos viajes por el país; la naturaleza misma de la tradición española, con su mezcla de razas, sus aventuras y caballerosidad, que la hacían aparecer como muy romántica; los emigrados, que contribuyeron a dar a conocer la cultura.

De esta manera, no ocurre tan sólo una penetración de Europa en España, sino también una proyección de España en Europa. Como siempre, Europa aporta la modernidad; España, la tradición. No es, pues, lícito al hablar de influencias enfocar el asunto en una sola dirección: hay que estudiar las dos caras, examinar la interdependencia de las dos formas de cultura. Sólo así cabe alcanzar una cierta objetividad histórica y situar el problema en sus verdaderas dimensiones.

II. FRANCIA

Aunque resulta difícil precisar qué se debe al escritor mismo y qué al aire de época, no cabe duda de que Jean Jacques Rousseau contribuyó a modelar la sensibilidad romántica española. Bien conocido en la península desde que comenzó a escribir, inspirador de algunas ideas de las Cortes de Cádiz, se hizo muy popular a partir de 1833: por ejemplo, entre 1836 y 1837, la *Nouvelle Heloïse* conoció trece ediciones. Hay influjo de Rousseau en los conceptos de Larra sobre la maldad social y en la tesis de Espronceda en *El Diablo Mundo* sobre la progresiva perversión de Adán al contacto con la sociedad.

Chateaubriand se tradujo tempranamente: *Atala* apareció en castellano (París, 1801) por obra del fraile mexicano Servando

Teresa de Mier, que usó el seudónimo de S. Robinson, y poco después, en Valencia (1803), por Ródenas. Desde esa fecha hasta 1832 se reeditó quince veces. *El último Abencerraje* vio la luz en Valencia (1827). Tanto la crítica como la censura recibieron los trabajos del conservador político con mucho recelo, y esto explica que su influencia literaria se dejara sentir escasamente. Se le cita de cuando en cuando en relación con la reivindicación estética del cristianismo, pero jamás se le imita. Tampoco se reveló fuente de inspiración para los españoles *Paul et Virgine,* de Bernardin de Saint-Pierre, traducida en 1798 por José Miguel Alea.

El influjo de Víctor Hugo en el teatro resulta mínimo. A pesar de la veneración en que se tenía su nombre, *Hernani* sólo obtuvo un éxito mediocre y apenas si sugirió una que otra escena de *El trovador.* Lo mismo se aplica a su poesía, que de modo concreto sólo se deja sentir, y no mucho, en *Orientales,* de Zorrilla. Sus novelas *Burg-Jargal* y *Hans de Islandia* fueron traducidas por Ochoa en 1835; *Nuestra Señora de París,* en 1836; pero sólo se rastrean huellas de la última en *La catedral de Sevilla,* de López Soler.

Augustin Eugène Scribe, muy traducido y representado, fue seguido por ingenios de segundo orden y sólo al comienzo de su carrera, como Bretón de los Herreros. Papel diferente desempeña Alexandre Dumas, al que frecuentaron los exiliados españoles en Francia. Tras el estreno de *Richard Darlington* en Madrid (1835) hubo una verdadera invasión de traducciones de sus dramas y novelas. Sin embargo, la crítica le fue adversa, siendo de destacar el violento ataque de Larra a *Anthony.* Se condenaban sus avanzadas tesis sociales.

Es problemático lo que deban los dramaturgos españoles a Dumas, pues como, a su vez, el francés depende en sus técnicas y algunos temas del teatro del Siglo de Oro, no hay manera de señalar lo que deriva de aquél o de éste. Puede, no obstante, darse por segura una cierta relación entre el carácter de *Don Álvaro* y *Anthony,* ambos melancólicos y de origen social oscuro; entre *Macías* y *Henri III,* por la intriga político-amorosa; entre *Muérete y verás* y *Catherine Howard,* cuyas situaciones son muy semejantes.

Pero la influencia francesa se ejerció, sobre todo, en el costumbrismo. Hay con frecuencia una relación entre los títulos de

las obras y los seudónimos de los escritores: *Panorama matritense* recuerda *Tableau de París*, de Sebastián Mercier; el Solitario es el sobrenombre que se daba a sí mismo Víctor Joseph Etienne, «Jouy»; *Los españoles pintados por sí mismos* deriva de *Les français peints par eux-mêmes.* Como se verá, al hablar del tema, Jouy fue el gran inspirador de los costumbristas españoles en su comienzo; pero, en menor escala, cuentan también los moralistas de los siglos XVII y XVIII.

Otros escritores imprimieron su huella en el romanticismo español: Mme. de Cottin, cuya *Matilde* fue traducida (1821) por García Suelto; Mme. de Stäel, tanto por sus novelas como por sus ensayos; Lamartine, que inspiró no pocos versos de Arolas; y, posteriormente, los novelistas de tendencia social. George Sand fue traducida con gran éxito editorial: *Leon Leoni,* en 1836, por Fernández Bielsa, e *Indiana,* en 1837, por Ochoa. Eugène Sue encontró un ardiente difusor en Ayguals de Izco, que hablaba constantemente de él en su periódico *El Dómine Lucas. Los misterios de París,* traducido en 1843, dio lugar a numerosas imitaciones.

En la dirección opuesta, el entusiasmo de los románticos franceses por España fue extraordinario. Aunque se continuaba una tradición de vinculación entre los dos países, siempre muy activa, existían ahora razones especiales: España se había convertido en el gran ejemplo anticlásico con su mezcla de lo sublime y lo trágico, su desprecio de las reglas, su sentido cristiano, y al mismo tiempo en la gran suministradora de temas. Los acontecimientos peninsulares, en que los franceses tomaron parte tan capital, primero para deponer y luego para reponer reyes, explican la influencia desde otro ángulo.

Las escasas y malévolas noticias que Mme. de Stäel daba sobre España en *De la littérature* quedaron largamente compensadas por el conocimiento directo de Wilhelm Schlegel, cuyas *Lecciones de literatura* la propia Stäel vertió en 1814, y por la difusión de la obra de Friedrich Bouterwerk traducida como *Histoire de la littérature espagnole* (1812). El suizo Sismonde de Sismondi se basó abundantemente en ella para componer *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813). Hubo temprana noticia del romancero, pues ya se le incluía en los últimos volúmenes de la *Bibliothéque Universelle de romans* (1774).

Creuzé de Lesser publicó los *Romances du Cid* (1814), com-

parándolos, como Hegel, con la épica griega. Se reimprimieron en 1823 y 1836. Más popularidad alcanzaron los *Romances historiques traduites de l'espagnol* (1822), de Abel Hugo, que un año antes había editado *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo*. Hugo, que escribió varios artículos sobre temas españoles, destacó siempre el valor literario del romancero, contribuyendo al gusto por el mismo entre los románticos franceses. Es autor también de un vaudeville *Les français en Espagne* (1823).

Al conocimiento entre los dos países contribuyeron en no pequeña medida los emigrados españoles en Francia. Martínez de la Rosa estrenó en París *Abén Humeya* (1831); el Duque de Rivas y Alcalá Galiano entablaron estrecha amistad con Merimée. Los editores franceses se encargaron de publicar traducciones españolas del francés y aun obras originales: los *Romances históricos* de Rivas vieron la luz en París. No hay que olvidar tampoco *L'Espagne poétique* (1826), de Juan María Maury, ni la *Colección de los mejores autores españoles*, de Baudry, capitales para la difusión de la literatura hispánica.

Fueron también de gran importancia los viajes de escritores franceses a España. Louis Viardot estuvo en 1823; sus *Lettres d'un espagnol* (1826), muy leídas, contienen no pocas inexactitudes. Chateaubriand pasó en 1807 y luego participó en la preparación de los sucesos de 1823; recuerdos de su viaje se hallan en las cartas y *Mémoires d'outre tombe*, así como, transformados en literatura, en *Les aventures du dernier Abencerraje*. Víctor Hugo residió en Madrid en 1811 y volvió en 1843; se titulaba a sí mismo grande de España y se vanagloriaba de conocer el español.

Prosper Mérimée visitó el país en 1830, 1831, 1840 y 1846. Dejó numerosos amigos, mantuvo correspondencia con no pocos y es todavía una fuente inapreciable de noticias. Sus *Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris* resultan de gran interés. George Sand invernó en Mallorca (1837-38), como ella misma recuerda en *Un hiver au midi de l'Espagne*. Théophile Gautier recorrió España en 1840; su *Voyage en Espagne* se convertiría en fuente de inspiración para los hombres del 98 por el color y esplendor con que evocó las ciudades españolas. Alexandre Dumas dejó en *Impressions de voyage* (1847-48)

notas bastante desagradecidas sobre la nación a la que tanto debía literariamente.

Cierto es que de estos viajes no resultó una imagen muy exacta de España, como ya lo reprocharon los románticos españoles, entre ellos Mesonero Romanos, Larra y Bretón. Se prefirió la alegría andaluza a la desolación castellana. Pero Andalucía se identifica con los bandoleros de Sierra Morena, la castiza aristocracia de Sevilla, las bailarinas, la sensualidad y pasión de la mujer, los gitanos, lo pobreza y el atraso. Las catedrales y castillos se asociaron históricamente con la inquisición, el despotismo real, la violencia, la crueldad. La España negra y la España de pandereta han sobrevivido, tal como la plasmaron los románticos, en la imaginación francesa.

Entre los escritores que reciben influencia española hay que citar en primer lugar a Víctor Hugo. Su imagen de España es más poética que real: lujo oriental, alma trágica, castillos y conventos. En *Orientales* y *Légende des siècles* existen numerosas alusiones a la península, apareciendo, entre otras, la figura del Cid. En *Odes et ballades* recuerda su infancia en Madrid, con muchas referencias a la guerra de la Independencia. El famoso prefacio de *Cromwell* contiene numerosas ideas del *Arte nuevo de hacer comedias,* de Lope de Vega, del que incluso se transcriben algunos versos. *Hernani* y *Ruy Blas* deben bastante a Calderón, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina.

Dumas imitó *Don Juan Tenorio,* de Zorrilla, al otorgar la salvación al protagonista de *Juan de Marana* en la tardía edición de 1864. Todo su teatro, por otra parte, está lleno de reminiscencias del teatro del Siglo de Oro. Gran entusiasta de España fue Prosper Mérimée, quien antes de visitarla ya había plasmado su visión intuitiva en *Le théâtre de Clara Gazul* (1825) y *La familia de Carvajal* (1828). *Carmen* y *Les âmes du Purgatoire* permanecen dos obras clásicas sobre España. Huellas menos importantes se encuentran en Alfred de Vigny y Alfred de Musset, abundando, en cambio, los temas hispanos en escritores secundarios.

España estuvo también presente en los orígenes del realismo francés. Balzac consideraba a España el único país de novela e incluyó en varias obras recuerdos españoles. *El verdugo* (1829) va dedicado a Martínez de la Rosa, de quien fue amigo. Stendhal visitó la península en 1834, de lo que hay referencias en sus car-

tas. En su ensayo *De l'amour* (1822) dedica un capítulo a hablar «De l'Espagne». Sería ya alejarse de la época romántica aludir a la influencia de Cervantes sobre Flaubert.

III. INGLATERRA

No pertenece al período romántico investigar de qué modo penetró y se extendió la influencia de Edward Young y Samuel Richardson, jalones decisivos en el desarrollo de la poesía nocturna y la novela sentimental, respectivamente. Ambos eran bien conocidos antes de 1800 y, cuando llegó el romanticismo, los escritores españoles ya los habían asimilado. Su influjo no se ejerce, pues, directamente, sino a través de los neoclásicos.

Las primeras noticias sobre McPherson y una discusión acerca de la autenticidad de Ossian aparecen en el prólogo a la traducción (1788) de los *Gaelic Fragments* realizada por el vallisoletano Juan Alonso Ortiz. Pedro Montengón tradujo (1800) *Fingal,* y la revista *Variedades de Ciencias y Artes* recogió (1804) los *Fragmentos* en versión de José Marchena. En las disputas de Böhl de Faber y Joaquín de Mora se designó a los románticos como *ossiánicos,* palabra que repite López Soler en *El Europeo.* Aparte de una obra dramática muy primeriza de García Gutiérrez, *Fingal,* la influencia de McPherson se revela activa en algunas imitaciones deliberadas de Espronceda.

Hasta 1826, Lord Byron apenas se menciona en España. Lo primero en penetrar es *The Siege of Corynth,* que se publicó (1818) en prosa, como si fuera una novela, en *La Minerva.* En 1825 Blanco White se refería a él como desconocido todavía en España. Su primer imitador no es un español, sino el cubano José María de Heredia en *Versos escritos en el álbum de una señorita, imitando a Lord Byron* (1826). Pero entre 1827 y 1830 surgen numerosas traducciones, todas en prosa: *El corsario* (1827), *Lara* (1828), *Childe Harold* (1829), *Don Juan* (1829), *Odas* (1830).

Una violenta crítica a Byron corrió a cargo del neoclásico Manuel Norberto Pérez en su *Poética* (1829); pero, por lo general, fue recibido elogiosamente. López Soler lo alaba en el prólogo de *Los bandos de Castilla* (1830); Cabanyes, en *Preludios de mi lira* (1833); Mora lo sigue en *Leyendas españolas,*

escritas hacia 1835-38; Mesonero Romanos se refiere a él en su artículo «El romanticismo y los románticos». Sin embargo, Larra no lo menciona, y Espronceda sólo empieza a imitarlo tardíamente, no antes de 1837.

El escritor inglés con una descendencia más abundante en España fue Walter Scott. Como creador de la leyenda versificada y de la novela histórica, su técnica se repite en cuantos intentaron dichos géneros: sostenimiento del interés por identificación tardía del personaje; aparición de astrólogos, videntes y curanderos; regreso de personajes que se creían muertos; uso de disfraces; presencia del fuego como base de incidentes dramáticos; medievalismo, castillos y misterios.

La primera referencia a Scott corresponde (1818) a Joaquín de Mora en la *Crónica Científica y Literaria,* aunque negativa; el primer elogio, a Aribau en *El Europeo.* En este mismo año (1823), el periódico *Variedades,* de Londres, insertó unos fragmentos de *Ivanhoe* traducidos por Blanco White. En versión completa de Joaquín de Mora, *Ivanhoe* vio la luz en Londres editado por Ackerman (1825). *El talismán,* traducido por Piferrer, se publicó en Barcelona (1826), y desde 1829 el editor Jordán lanzó una serie de obras. Su popularidad fue inmensa y hasta el neoclásico Lista se rindió a ella.

De modo concreto se observa influencia de Scott en estos casos: de *Ivanhoe* sobre *Los bandos de Castilla,* de López Soler, quien a veces traduce casi literalmente del inglés; y de la misma obra sobre *Sancho Saldaña,* de Espronceda. Gran admirador del sajón fue Milá y Fontanals, que, además de inspirarse en él para sus leyendas, hizo un gran elogio en «Contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott».

España estuvo aún más de moda, si cabe, en Inglaterra que en Francia. Y no es de extrañar si se tiene en cuenta la estrecha vinculación de ambos países durante la guerra de la Independencia, así como la llegada a Londres de un nucleo extenso y permanente de emigrados liberales, entre los que había hombres de gran talla intelectual. Todo ello suscitó un gran interés por la cultura española, que se manifestó de diversas maneras: viajes, traducciones, estudios hispánicos, temas españoles, y hasta la creación de una cátedra de español en la Universidad de Londres (1828), que regentó inicialmente Alcalá Galiano.

Thomas Rodd (1763-1822), que vivió un tiempo en Alicante,

tradujo romances moriscos con el título de *Ancient Ballads from the Civil War of Granada* (1801), y en su *History of Charles the Great* incluyó veintidós romances citados en *El Quijote.* John Hockan Frere (1766-1846), el amigo del Duque de Rivas, trasladó al inglés (1804) seis fragmentos del *Cantar de mío Cid,* algunas estrofas de Berceo, redondillas de Lope y un romance contenido en *La Diana* de Montemayor. Escribió también algunas poesías dedicadas a España.

John Bowring (1792-1824), tras su viaje a España en 1819, trazó unas interesantes *Observations on the State of Religion and Literature in Spain* (1820). Publicó también *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824). John Gibsan Lockhart (1794-1854), suegro de Walter Scott, editó traducciones de romances en varias revistas, anotó (1822) la edición de *El Quijote* de Motteus y recogió una colección de *Ancient Spanish Ballads* (1823). Mucha mayor importancia presenta Henry Richard, Lord Holland (1773-1840), que visitó España en 1802, 1805 y 1808, coleccionando libros y manuscritos y trabando amistad con Jovellanos y Quintana, con quienes cruzó una importante correspondencia.

Lord Holland relató sus impresiones viajeras en *Foreing Reminiscences* (1851); pero bastante antes su esposa estampó *The Spanish Journal* (1810), lleno de curiosas y excelentes noticias. Lord Holland, que siempre tenía abierta su casa londinense a los españoles, compuso *Some Account of the Live and Writings of Lope de Vega Carpio* (1806), reseñado favorablemente por Lista. Pero el gran hispanista inglés del romanticismo fue Robert Southey (1774-1843).

Southey residió en España y Portugal en 1795 y 1800, exponiendo sus imágenes peninsulares en *Letters from Spain and Portugal* (1797). Enamorado del pasado español, repetidas veces instó a los españoles a volver los ojos hacia él. Tradujo *Amadís de Gaula* (1803) y *Palmerín de Inglaterra* (1807). Inspirándose en textos medievales, dio a la prensa *Chronicle of the Cid* (1808) y *Roderick, the Last of the Goths* (1814), fuente importante en la difusión del tema de Rodrigo por Europa. Escribió también *The History of Peninsular War* (1822-23-32) en tres volúmenes. Sería interesante investigar en qué medida Southey suscitó vocaciones medievalistas entre exiliados hispanos; por ejemplo, Andrés Bello, llegado a Londres en 1825.

Al lado de estos entusiastas difusores del pasado cultural

español, hay que notar la visita a la península de numerosos viajeros que relataron sus impresiones en libros de viaje. Los dos más famosos son George Borrow y Richard Ford. Borrow recorrió las zonas rurales de Extremadura y otras regiones para difundir la Biblia entre las gentes humildes. Narró sus experiencias en *The Bible in Spain* (1845). Ford es autor de *A Handbook for Travellers in Spain* (1845), que ha conocido numerosísimas ediciones y todavía se imprime modificado. Los dos libros resultan fuente preciosa de noticias sobre la situación en el romanticismo.

La influencia española en los escritores comienza tempranamente. Ya Mathew G. Lewis se refiere a la Inquisición y los bandidos en *The Monk* (1796) y localiza en España su tragedia *Alfonso, King of Castile* (1802). Walter Scott intentó traducir algún romance; en sus cartas habla con entusiasmo de la península, y a ella dedicó *The Vision of Don Roderick* (1811), donde se mezclan la Edad Media, el descubrimiento de América y las guerras de la Independencia.

Byron vio tierra española en 1809 a su paso por Gibraltar. España fue siempre para él «O lovely Spain, renown'd romantic Land». Entusiasta del *Quijote,* pensaba que Cervantes había matado para siempre con él la posiblidad de lo heroico. Gustaba también de la poesía popular y llegó a traducir libremente «A la pérdida de la Alhama» con el título de «A Very Mornfuld Ballad on the Siege and Conquest of Alhama», incluido en *Childe Harold* (1818). Un homenaje a España es *Don Juan,* testimonio de gratitud al país que creó el tipo.

Richard Trench, amigo de los liberales y traductor de Calderón, compuso unos *Spanish Exiles.* La guerra de la Independencia inspiró versos y consideraciones a varios románticos, ayudándoles a fijar una ideología política: cabe citar los sonetos de William Wordsworth a las guerillas españolas en *Poems dedicated to National Independence;* uno de los *Poems by two Brothers* de Alfred Tennyson, incitando a España a luchar por la libertad; múltiples referencias en Percy B. Shelly, Thomas Carlyle y Samuel T. Coleridge, quien, si bien parece haber estimado poco a los españoles, trató, no obstante, en su tragedia *Osorio* de la España de Felipe II.

IV. ALEMANIA Y OTROS PAÍSES EUROPEOS

Debido a la poca familiaridad con el idioma y consiguiente falta de traducciones, Alemania influyó en España menos de lo esperable. Aunque Alcalá Galiano, en el prólogo a *El moro expósito,* pone certeramente la cuna del romanticismo en aquella nación, los escritores alemanes o no llegaron o llegaron tarde y de modo indirecto a la península. Böhl de Faber introdujo las ideas de los hermanos Schlegel, pero jamás logró que se tradujera una obra suya.

No sería, sin embargo, acertado pensar que los Schlegel, especialmente Wilhelm, no influyeron en el curso de la crítica española. Lista en «Reflexiones sobre la dramática española de los siglos XVI y XVII *(El Censor,* 1820-22) se refiere a las nuevas teorías germánicas acerca de una estética nacional, aunque sólo llegue a citar explícitamente a Wilhelm Schlegel en 1828 en su *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria.* Martínez de la Rosa aduce el nombre del crítico alemán en los apéndices a la *Poética.* Y en el *Discurso* de Durán son evidentes sus ideas en la distinción que hace entre cultura clásica y romántica.

Goethe, muy poco conocido durante el romanticismo, apenas aparece citado en las revistas. El *Fausto* sólo se tradujo en 1856 por un autor anónimo. De *Werther,* en cambio, había versiones desde 1803, si bien publicadas en París; Mor de Fuentes lo trasladó de nuevo en 1835, aunque ya le había imitado en su novela *Serafina* (1797). Milá y Fontanals se interesó por Goethe a causa de su aspecto medievalista. Influencias de *Fausto* se han señalado en *El sacristán de Toledo,* de García Gutiérrez, y *El Diablo Mundo,* de Espronceda. ¿Cómo llegaron a ellos, si la obra no estaba disponible en español?

Schiller, comentado en *El Europeo* por su teoría estética, tuvo importancia a causa de *Don Carlos,* que modeló la imagen literaria de Felipe II. Posiblemente a los románticos llegó ésta a través de Quintana y no directamente del alemán. E. T. A. Hoffmann, aunque citado en revistas desde 1830, sólo es traducido en 1837 por Ochoa, que lo imita. La primera colección de sus cuentos no ve la luz hasta 1839, con el título de *Cuentos fantásticos,* escogidos y vertidos al castellano por Cayetano Cortés.

Su influencia sólo alcanza, pues, a las últimas promociones románticas, siendo patente en algunas leyendas de Zorrilla.

España, por su parte, siempre interesó a Alemania, interés que aumentó desde mediados del siglo XVIII en reacción contra la presencia casi exclusiva de Francia. Ya Ephraim Lessing, en su *Dramaturgia* (1767), se atrevió a defender el teatro español. Johann Andreas Dieze tradujo con el título de *Geschichte der Spanischen Dichtkunst* (1769) los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de José Luis Velázquez, añadiendo observaciones personales. Contribuyó notablemente al conocimiento de la literatura española el tomo consagrado a España por Bouterwerk en *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des deizahnten Jahrhunderts* (1801-19).

La obra de Bouterwerk se hizo muy popular no sólo en Alemania, sino en toda Europa: se tradujo al francés (1812), al inglés (1823) y al español (1829) por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde. Lo mismo que en Inglaterra, interesó mucho el romancero; Goethe le dedicó muchos elogios y Hegel en su *Estética* lo comparó con la épica griega. En consonancia se imprimieron numerosas colecciones de romances: Jacob Grimm lanzó su *Silva de romances viejos* (1815), primer estudio filológico del romancero viejo; siguiendo la tradición de Grimm, Friedrich Díez editó su *Altspanische Romanzen* (1818); G. B. Depping publicó una *Samlug der besten Alten Spanischen Romanzen* (1817), que ejerció mucha atracción en España: se la traduio al español en Londres (1825) y fue reeditada con notas de Alcalá Galiano en 1844. Fue también importante la *Floresta de rimas castellanas* (1837), de Ferdinand Wolf.

Pero la mejor adaptación alemana del romancero español pasa por ser *El Cid* (1803-05), de Johann G. Herder, que encontró en la épica española argumentos para sus doctrinas de exaltación popular. Esa adaptación no proviene directamente de España, sino del romancero publicado en la *Bibliothèque de romans*. Al lado del romancero, gozó de gran popularidad Cervantes. Su *Numancia* se representaba con éxito a comienzos del siglo, viéndose en ella una protesta contra Napoleón. Pero, como era lógico, el *Quijote* polarizó todas las atenciones; fueron los románticos alemanes los primeros en elaborar lo que podría llamarse una interpretación trascendental de la inmortal novela.

Ludwig Tieck, que hizo la mejor traducción conocida, consi-

deraba el *Quijote* un enigma y un símbolo de eternidad. Para Friedrich Schlegel era la mejor representación de España y sobresalía sobre todas las otras creaciones literarias por su ironía. Friedrich Schelling veía encarnada en él la lucha moderna entre realidad e idealismo, entre el yo y el mundo. Un tercer punto de interés para los alemanes lo constituyó el teatro. La revalorización definitiva del mismo fue obra de los Schlegel.

Wilhelm, en sus *Lecciones de literatura* estableció la semejanza entre el teatro inglés y el español; comparó Calderón a Shakespeare y precisó la doctrina de un arte nacional. Friedrich, en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (1815) se encargó de la defensa de la poesía y del espíritu caballeresco de España. No fue menos generoso con Calderón que su hermano y llegó a escribir una tragedia, *Alarcos* (1802), basada en el romance del conde Alarcos.

Al conocimiento de España contribuyeron, como en otros países, los viajes de personajes distinguidos. Entre 1798 y 1799 estuvo Alexander von Humboldt, y entre 1799 y 1801, Wilhelm von Humboldt. Wilhelm escribió a sus amigos, entre ellos Goethe, unas importantísimas cartas acerca de la cultura actual y del pasado. Compuso también una monografía fundamental sobre los vascos. Otro ilustre visitante, mucho más tarde, fue el conde A. F. von Schack, que se revelaría uno de los mejores conocedores del teatro español.

Influencias concretas de España en escritores se perciben en Schiller, Tieck, Franz Grillparzer y aun el mismo Goethe, entre otros. Goethe se labró una imagen enteramente fantástica de España hasta que empezó a conocerla mejor a través de Humboldt: se comprueba leyendo *Clavigo* y *Egmont*. Estimó en mucho a Calderón y Cervantes; las novelas ejemplares inspiraron algunos de sus cuentos, y el *Quijote,* la concepción de *Werther.*

Las relaciones de España con otros países europeos revisten mucha menor importancia. El italiano Vittorio Alfieri, muy popular desde fines del siglo XVIII y muy representado entre 1805 y 1814, ya estaba asimilado al llegar el romanticismo. Alessandro Manzoni, elogiado en *El Europeo,* influyó en los escritores regionalistas con *I promessi Sposi,* traducida (1833) por Félix Francisco Castrillón. Hubo contactos entre emigrados españoles e italianos en Londres: se entabló una curiosa amistad entre Hugo Foscolo y un hermano de Riego, canónigo de ideas muy liberales.

Emigrados italianos residieron en España entre 1820-23 y algunos contribuyeron a empresas culturales; tal Monteggia en *El Europeo.*

Existen unas cuantas obras italianas de la época con asunto español, pero ninguna de primera categoría. Hay que señalar que dos piezas teatrales españolas sirvieron a Verdi para dos óperas, si bien el músico introdujo en ellas algunos cambios: *La forza del destino* e *Il trovatore.* El suizo Sismondi compuso *De la Littérature du Midi de l'Europe* (1813), siguiendo las ideas de Bouterwerk y Schlegel; aunque conocida en España muy pronto, sólo se tradujo en 1841-42 por Lorenzo de Figueroa y Amador de los Ríos. Hasta Rusia llegó la fama del romancero y el *Quijote.* La influencia de la novela cervantina es patente en Pushkin y Gogol.

V. ESTADOS UNIDOS

Con el romanticismo se inicia en Estados Unidos la afición a lo español. La llegada a España de norteamericanos eminentes sienta las bases de una colaboración cultural antes inexistente. Ya en 1825 apareció en París una traducción española de *Miscelánea de economía, política y moral* de Benjamín Franklin, y en 1827, la de *Manual de derecho parlamentario,* de Thomas Jefferson. En 1831, *Cartas españolas* recogía un anónimo *Viaje de América a Europa por un americano de Estados Unidos.*

La estima en que los españoles tenían la literatura norteamericana no era grande. Enrique Gil y Carrasco, al reseñar el libro de A. Vail *De la literatura y los literatos de los Estados Unidos de América (El Pensamiento,* 1840), opina que los Estados Unidos no habían producido todavía genios comparables a los europeos, y esta opinión era la general. Gil y Carrasco cita como escritores más conocidos a Washington Irving y James Fenimore Cooper, a quien compara con Walter Scott.

Son, en efecto, estos dos escritores los únicos que lograron dejar una huella en el romanticismo español. Todos los demás, incluso Longfellow y Poe, penetraron en la península tardíamente. A Irving se lo mentaba como una especie de clásico. *The Sketch Book* fue traducido (1829) por George W. Montgomery con el título de *Tareas de un solitario,* y el mismo se encargó de

verter la *Crónica de la conquista de Granada* (1831). *Los Cuentos de la Alhambra* aparecieron fragmentariamente traducidos en 1833 por un tal D. L. L., y José García Villalta dio a conocer la *Historia de la vida y viajes de Colón* en 1833-34. Claro es que fueron los *Cuentos de la Alhambra* lo que suscitó más interés; al escribir *Granada,* Zorrilla lamenta que los extranjeros se hayan adelantado en descubrir sus bellezas y nombra a Irving.

James Fenimore Cooper fue muy traducido: *El piloto* y *El último de los mohicanos* se editaron en español (1832) por Vicente Parga; *La pradera* y *Los nacimientos del Susquehanna,* el mismo año, por Manuel Bazo; *El bravo,* en 1833; *El puritano de América,* en 1836, por J. M. Moralejo; *El corsario rojo,* en 1839; *Doña Mercedes de Castilla, El verdugo de Berna* y *El espía,* en 1841; *Lionel Lincoln,* en 1842. Su popularidad fue inmensa. Se le reseña críticamente en *Cartas españolas* (1831) y Zorrilla encabeza un cuento publicado en *El artista* con una cita suya.

Entre los viajeros norteamericanos que visitaron España, aparte algunos ilustres que se mencionarán después, dejaron recuerdos impresos los siguientes: Alexander Slidel Mackenzie publicó *A year in Spain* (1829) y *Spain revisited* (1836), libros muy leídos incluso por Irving y Poe, donde se destacan las incomodidades y peligros del país, se habla elogiosamente del *Quijote* y se recogen leyendas tradicionales; Mordecai M. Noah, en *Travels in England, France, Spain and the Barbary States* (1819) ataca la tiranía de Fernando VII y el atraso de España. Caleb Cushing, en *Reminiscences of Spain* (1833), muestra gran conocimiento de la historia literaria española. Su esposa describió la Alhambra en *Letters* (1832).

Correspondiendo al creciente interés por la península surgen las primeras cátedras de español en las universidades. En Harvard lo explicó en la cátedra Smith, entre 1819 y 1835, George Ticknor; en Virginia se inició la enseñanza en 1825, y en Yale, en 1826. Por otro lado, las revistas incluyen creciente número de artículos sobre la cultura española y de cuando en cuando traducciones de textos literarios. Sobresalen en la labor *New England Quaterly Magazine, Port-Folio* y, sobre todo, *la North American Review.*

Sobre los románticos norteamericanos España ejerció una poderosa fascinación. Poe, que estudió español en Virginia, com-

puso algunos cuentos de fondo español y artículos críticos de la literatura peninsular. Washington Irving conoció a Moratín en Burdeos (1825) y estuvo en España primero en 1826-29 y más tarde como embajador en 1842-46. Estudió en las Bibliotecas españolas y trató en Madrid a Martín Fernández de Navarrete, cuya *Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde el siglo XV* fue su principal fuente para componer la *History of the Life and Voyages of Colombus* (1828).

Su interés por lo árabe, acrecido con la visita a Granada, le incitó a redactar una *Chronicle of the Conquest of Granada* (1829). Pero su gran obra literaria hispana es *The Alhambra* (1832), enormemente popular en todos los tiempos. Sus impresiones como diplomático fueron menos románticas que las primeras. Irving entabló cordial amistad con Cecilia Böhl de Faber, de donde nació una mutua influencia. En sus cartas y en numerosos artículos el norteamericano volvió a hablar de España.

Henry Wadsworth Longfellow pasó por Madrid en 1829, expresando sus impresiones en cartas, el diario y *Outre-Mer* (1833-34). Buen conocedor de los clásicos, realizó una magnífica versión de las *Coplas* de Jorge Manrique. Para cumplir sus obligaciones de profesor de español escribió unas *Novelas españolas* (1830) que no son sino adaptación de algunos cuentos de Irving. Publicó varios ensayos sobre literatura española y un drama, *El estudiante español* (1842), donde imita los del Siglo de Oro. En su antología *The Poets and Poetry of Europe* (1845) reservó amplio lugar a poetas españoles.

William Cullen Bryant tradujo romances moriscos y compuso un poema a «La revolución española» (1808) y otro a «Cervantes» (1878). Se relacionó en New York con españoles y, como director del *Evening Post,* incluyó en la revista muchos artículos sobre temas peninsulares. Estuvo en España en 1847, relatando sus impresiones en *Cartas de un viajero* (1850-57). En Madrid conoció a Carolina Coronado, de quien pasó al inglés el poema «El pájaro perdido» y la novela *Jarilla,* inserta en el *Evening Post.* El *Canto de las estrellas,* de Bryant, fue trasladado al español por Aureliano Querol en 1862.

Se formó además en Estados Unidos un grupo de hispanistas, de los que George Ticknor y William Hickling Prescott son eximia muestra. Ticknor, profesor de español en la Universidad de Harvard (1819-35), intimó en Londres con Pascual Gayangos

y visitó España en 1818. Sus juicios peninsulares se hallan recogidos en *Life, Letters and Journals*. Habla de los monumentos artísticos, de la dignidad de los campesinos y de las condiciones de vida bajo Fernando VII. Reunió una importante colección de libros y manuscritos que donó a la Biblioteca Pública de Boston, su ciudad. Escribió una *History of Spanish Literature* (1849), valiosa por sus datos, traducida con adiciones y notas por Pascual Gayangos y Enrique Vedia en 1850-56.

Prescott, que quedó ciego joven, es el historiador más estimable de su época, tanto por los informes como por su brillante estilo. Son sus obras: *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* (1838), traducida al español en 1843 por Pedro Cabau; *History of The Conquest of Mexico* (1843), traducida en México (1844) por José María González; *History of the Reign of Philip The Second* (1856), que tradujo Cayetano Rossel, y *The Conquest of Peru* (1847). En España Prescott fue muy conocido y mereció elogiosas reseñas.

VI. HISPANOAMÉRICA

En Europa y Estados Unidos no son los escritores románticos españoles los que interesan e influyen. En realidad se los desconoce casi por completo y resultan inoperantes como agentes de influencia. Lo que importa a europeos y norteamericanos es la cultura clásica de España y ella les inspira. La situación, en cambio, resulta muy diferente en Hispanoamérica. A pesar de la independencia lograda en 1824, a pesar del prurito antiespañol que se pone de moda y el intento de rechazar todo lo peninsular. la comunión cultural entre metrópoli y nuevas repúblicas sigue vigente. En ellas los románticos españoles actúan como modelos.

Varios escritores suramericanos pasaron por España: Sarmiento (1846), Juan María Gutiérrez (1843), Juan Bautista Alberdy (1843), Alejandro Magarinho Cervantes (1845). Por su parte, algunos españoles visitaron Suramérica: Joaquín de Mora contribuyó a la difusión del romanticismo en medio de sus actuaciones ilustradas y políticas en Argentina, Chile, Perú y Bolivia; Zorrilla y García Gutiérrez residieron en México y Cuba. Se dio asimismo el caso de afincamiento en la madre Patria; tal Gertrudis Gómez

de Avellaneda, nacida en Cuba, y el argentino Ventura de la Vega, entre otros.

No existió desconocimiento entre España e Hispanoamérica. Las mismas obras de teatro que veían los madrileños se representaban en Buenos Aires y La Habana. Zorrilla, en *La flor de los recuerdos,* muestra cuán al par estaba del desarrollo de la poesía mexicana. El supuesto antiespañolismo de Sarmiento halló pronta réplica en el *Sarmenticidio* (1853), del satírico Martínez Villergas. No se produce, pues, tras la independencia, ningún corte brusco, ningún giro radical en la orientación cultural suramericana.

De los románticos españoles, el más respetado fue Larra: hasta cuatro veces se editaron sus obras en Uruguay, Chile, Venezuela y México entre 1835-45. Atrajo por su crítica a la sociedad española, que al fin y al cabo resultaba la misma sociedad que alentaba en Suramérica. Sarmiento lo ensalzaba y eximía de sus duros ataques; Alberdi se llegó a titular «Figarillo»; se encuentran ecos suyos en Victoriano Lastarria y Ricardo Palma. Al morir, todos le lloraron y el cubano José Jacinto Milanés le dedicó un hermoso poema.

De la poesía de Espronceda se organizaban recitales públicos y se hacían reproducciones en todos los periódicos. «La canción del pirata» fue tan popular como en España: todo el mundo la sabía de memoria. Mereció también elogios de Sarmiento y, entre otros, lo imitaron José Mármol, en «Canto del poeta»; Bartolomé Mitre, en «El corsario», y José María Gutiérrez, en «El capitán pirata». José Martí y Rubén Darío no ocultaron posteriormente su admiración por el cantor de Teresa. Una influencia más interesante se percibe en *Martín Fierro:* los consejos de Vizcacha guardan innegable relación con los del tío Lucas de *El Diablo Mundo.*

Zorrilla fue el poeta más antologizado, apareciendo ya en *Lira española* (1844). Se le envidiaba por su musicalidad y la riqueza de las imágenes. La veneración, como la de Espronceda, se prolongó hasta su homónimo uruguayo y Rubén Darío. Ambos poetas españoles han de ser tenidos muy en cuenta, por lo tanto, al estudiar los orígenes del modernismo. Se imitaron mucho las leyendas, que compartieron el honor con los *Romances históricos,* de Rivas. *Don Juan Tenorio* se representó con el mismo éxito que en España.

4

Los géneros literarios

TEATRO Y POESÍA

I. CONCEPTOS

UNA de las reacciones románticas más importantes frente al neoclasicismo consistió en alterar por completo la doctrina de los géneros literarios. El neoclasicismo había establecido un número inflexible de géneros y unos límites muy rígidos, entre ellos: poesía dramática, poesía lírica, poesía épica. Dentro de cada uno se distinguían varias modalidades: la poesía dramática se dividía en tragedia y comedia; la lírica, en odas, epigramas, elegías; la épica, en epopeya, en verso, y novela, en prosa. Era principio fundamental atenerse a las reglas establecidas para cada cosa y no transgredir las lindes que las separaban. Cualquier innovación se veía con malos ojos.

El romanticismo se alzó en nombre de la libertad contra tal estrechez de miras, viniendo así a revalorizar la literatura de España e Inglaterra, símbolo vivo en sus mejores momentos de la rebelión contra las reglas. Pero libertad significó muy distintas realidades. Se proclamó el derecho a mezclar los géneros y sus variedades en nombre de la vida, donde todo se encuentra inextricablemente revuelto. Se puso de moda el drama, en el que se funden la comedia y la tragedia; el teatro se llenó de elementos líricos; se alternó en la lírica el tono serio con el jocoso, y se borraron las demarcaciones entre el poema épico en prosa y el poema épico en verso.

No fue pequeña la confusión originada no ya sólo entre los autores, que no sabían cómo llamar a sus creaciones, sino tam-

bién entre los críticos, que no encontraban la palabra adecuada para clasificarlas. Cuando apareció *El moro expósito,* nadie consiguió ponerse de acuerdo sobre si trataba de una novela, un poema épico, una serie de romances o una leyenda. Y algo semejante ocurrió con *Don Álvaro,* que parecía una tragedia por la grandiosidad de sus pasiones, pero que no cumplía las reglas clásicas.

Por otro lado, se alteró el contenido mismo de los géneros. Se dio cabida en la épica a elementos populares que siempre habían sido excluidos, elevando lo cotidiano a la categoría de lo heroico. Ningún clásico hubiera imaginado escoger para protagonista de un poema narrativo un héroe como Adán y pintar un ambiente tan picaresco como el de Lavapiés, según Espronceda se atrevió en *El diablo mundo.* En la poesía se abrió la puerta a palabras vulgares y familiares, consideradas antipoéticas. De esta manera se procesaba una especie de democratización literaria, reflejo inevitable de la democratización social propugnada por el liberalismo.

La revalorización de lo popular tuvo, además, otra consecuencia: admitir la validez de ciertos géneros medievales, considerados creación del pueblo y sistemáticamente preteridos por el neoclasicismo. En todos los países cobraron vigencia la balada y el romance, con su fondo semilírico semiépico, que brindaban excelente oportunidad para mezclar las cosas. Pero no se detuvo aquí el proceso renovador: los románticos se arrogaron la potestad de inventar géneros, si se creía necesario. Es preciso recordar el fragmento, tan indefinible como el propio romanticismo, libérrimo en su estructura, desgajado de todo cuerpo poético, expansión del alma del artista y concreción de una súbita inspiración, de un momento de arrebato creador. Y a su lado, la leyenda, plena de posibilidades sugestivas, y la narración breve, de tan fecundo resultado.

Se comprenderá, tras esta sucinta exposición, el poder revolucionario que literariamente encerraba en sí el movimiento romántico. Acabó de una vez para siempre con las preocupaciones de las reglas y los modelos, libertando al artista de toda traba que no fuera su propia necesidad creadora interna; admitiendo cualquer cauce expresivo con tal que fuera legítimo; ampliando la perspectiva del mundo al estimar todas las obras del hombre, antiguas y modernas, clásicas o anárquicas, aristocráticas o po-

pulares con tal que fuesen buenas. El escritor en adelante sólo tendrá que preocuparse por exponer su universo íntimo de la manera más adecuada a la naturaleza del mismo. Esta inapreciable conquista de la libertad ha sido la gran herencia del romanticismo que se extiende hasta el día de hoy.

II. SITUACIÓN MATERIAL DEL TEATRO

Muy pocas obras originales se estrenaron en España durante los treinta primeros años del siglo XIX. Concurrieron a ello varias causas: la rígida censura establecida por Fernando VII, que hacía peligrosa hasta la más inocente manifestación humorística; el destierro de los más nobles talentos; la triste situación de los autores, que a pesar del reglamento de 1807, que regulaba su tanto por ciento en los beneficios, estaban de hecho a merced de directores y libreros. En tales condiciones era más provechoso y menos comprometedor traducir del extranjero o refundir la comedia nacional.

Varios intentos hizo el gobierno tras la muerte del tirano para mejorar la situación teatral. Siendo ministro de la Gobernación Javier de Burgos (1833), nombró una comisión para la reforma del teatro, compuesta por Lista, Quintana y Martínez de la Rosa. Dicha comisión propuso en 1834 suprimir la censura eclesiástica, establecer una empresa privada y permitir la representación de obras prohibidas en tiempo de Fernando VII. Todos los puntos cayeron en el vacío y pasó el romanticismo sin mayores novedades. Las numerosas críticas de Larra y el testimonio de Zorrilla en *Recuerdos del tiempo viejo* son irrecusable testimonio del lamentable estado. Sólo en 1847 un decreto del conde de San Luis, a propuesta de una Junta, remedió el problema, regulando derechos y obligaciones de autores, actores y empresarios, reclasificando los teatros madrileños y creando uno nacional subvencionado. Fue este decreto un espléndido fruto externo del romanticismo.

Varios teatros contaba Madrid, la ciudad que siempre ha decidido el destino teatral de España, a comienzos del siglo: el del Príncipe y el de la Cruz, para obras dramáticas; el de los Caños del Peral y el del Retiro, para la ópera. Estos dos últimos fueron destruidos y no se volvieron a levantar. Pertenecían todos

al Ayuntamiento de la villa, que los arrendaba, asignando los ingresos a sostener instituciones de caridad. En la época culminante del teatro romántico era empresario un francés avecindado en España, Juan Grimaldi, que estrenó una comedia de magia con mucho éxito, *La pata de cabra,* y que influyó decisivamente en la suerte de los dramaturgos españoles de aquel tiempo.

De estos teatros el más importante fue el del Príncipe, edificado en 1745, restaurado en 1806 tras un incendio, con capacidad para mil doscientas personas. En él triunfaron *Macías, Don Álvaro, El trovador, Don Juan Tenorio.* Por el decreto de 1847 cambió su nombre al de Teatro Español y se convirtió en nacional, dependiente del gobierno. De carácter más popular, el teatro de la Cruz, levantado en 1737, llamado del Drama a partir de 1849, acogía mil quinientas personas. En él se representaban fundamentalmente melodramas y comedias sentimentales. Allí se estrenó, sin embargo, *El zapatero y el rey.* Tuvo también renombre el Teatro del Liceo, creado en 1838, anejo a la institución, que fue honrado varias veces por la presencia real. En cierto modo ejercía una función de teatro experimental. Finalmente, en 1840 se inauguró el Teatro del Circo o de la Opera, donde se dieron algunas representaciones dramáticas, y en 1843, el Teatro de Variedades para la zarzuela, a la que tan brillantemente contribuyeron los autores románticos.

Sería erróneo imaginar la condición de los teatros y la naturaleza del espectáculo a la manera actual, sobre todo a principios de siglo, antes de que los románticos devolvieran a las tablas su dignidad y su esplendor. Fernández de Córdoba, en *Mis memorias íntimas,* ha dejado una pintura bastante negra de lo que era todo aquello:

> *Luces macilentas de aceite que lo dejaban todo en la penumbra y despedían un olor insoportable; palcos estrechísimos, mal pintados, mal decorados y pésimamente amueblados, a los cuales no podían asistir las damas con vestidos medianamente ricos por temor de mancharlos con polvo y aceite; una cazuela destinada exclusivamente a los señores, con sólo bancos de madera sin respaldo, sobre los cuales cada uno ponía almohadones expresamente traídos para este objeto de su casa; lunetas de tafileta, rotas, mugrientas y desvencijadas, cuando no totalmente reventadas y descubriendo el pelote; emanaciones pestilenciales procedentes de las galerías contiguas; densa y constante atmósfera de humo; frío en el invierno hasta el punto de que los espectadores*

asistieran a la representación cuidadosamente envueltos en sus capas; calor asfixiante en verano por la falta de ventilaciones convenientes; empleados y acomodadores groseros que había que tratar a bastonazos hartas veces, y como complemento de este cuadro, un público medianamente culto todavía, cuyas manifestaciones eran violentísimas siempre.

III. LOS ACTORES

No es posible estudiar el teatro de la época sin aludir brevemente a los hombres que le dieron vida. Larra se queja frecuentemente de su incultura, de su mala dicción, de su mal gusto y anacronismo en los vestidos, de su osadía en alterar los textos. Y Mesonero Romanos corrobora la opinión. Pero entre los muchos malos o mediocres surgieron algunos, si no excelentes, por lo menos buenos, dedicados, honestos, cuyos nombres están unidos a las obras románticas.

Muerto Isidoro Máiquez en 1820, su escuela pervivió hasta bien entrado el romanticismo con Carlos Latorre (Toro, 1799-Madrid, 1851). Como titular del Príncipe, representó tragedias clásicas primero y después dramas románticos. Estrenó *El trovador, Don Juan Tenorio, Alfonso el Casto.* Fue el más fiel intérprete de Zorrilla, que para él escribió muchas de sus obras. En 1840 aparece como primer actor y director del Príncipe Julián Romea (Murcia, 1818-Madrid, 1868), autor de un libro de *Poesías* (1843) que revelan influencias de Meléndez Valdés y Espronceda. Su declamación era sencilla, de tono familiar. Estrenó *Traidor, inconfeso y mártir,* pero fue sobre todo intérprete de Bretón y Ventura de la Vega, pudiéndosele considerar el implantador de la alta comedia. Menor altura consiguieron José Valero (Sevilla, 1808-Barcelona, 1891), que pasó mucho tiempo en América; José García Luna (Madrid, 1798-1865), que encarnó *Don Álvaro.*

Destacaron también algunas actrices. Concepción Rodríguez (Palma, 1802-Madrid, 1859), casada con Grimaldi, gustaba del género trágico y recitaba con elegancia y dulzura. Hizo el papel de Leonor en *Don Álvaro* y en *El trovador.* Bárbara Lamadrid (Sevilla, 1812-Madrid, 1893) colaboró con Latorre y desempeñó el papel de la gitana Azucena en *El trovador* y de Inés en *Don Juan Tenorio.* Su hermana Teodora Lamadrid (Zaragoza, 1821-

Madrid, 1896) prefirió la comedia al drama, estrenando varias obras de Tamayo y Baus. Matilde Díez (Madrid, 1818-1883), esposa de Romea, poseía gran flexibilidad de representación. Dio vida a la Preciosilla de *Don Álvaro* y a Isabel de *Los amantes de Teruel.*

IV. GÉNEROS DRAMÁTICOS

En «Una primera representación» señaló Larra con gran agudeza los tipos de obras dramáticas vigentes durante el período romántico. Tomando tal artículo como base, se puede trazar un panorama completo de los mismos. No ha de extrañar la coexistencia de cosas muy diversas y aun opuestas, dada la naturaleza libertadora y liberal del romanticismo y teniendo en cuenta que el gusto del público, para quien en definitiva existe el teatro, es variadísimo y evoluciona con gran lentitud.

Siguió representándose la comedia antigua, esto es, la del Siglo de Oro, ya en versión original, ya especialmente en refundición. Las estadísticas han puesto de relieve que, entre 1827 y 1837, coincidiendo precisamente con el auge del teatro romántico, hay una disminución constante de tales representaciones. El romanticismo, de modo curioso, asestó un golpe de gracia a la vigencia popular del teatro áureo, al encontrar una fórmula capaz de sustituir a éste en la estima del espectador tradicional.

Del siglo XVIII sobrevivieron el melodrama y la comedia clásica. El melodrama, también llamado tragedia urbana y lacrimosa, nació en Inglaterra y, popularizado en Francia, se aclimató en España con *El delincuente honrado* (1774), de Jovellanos. Se hizo cada vez más sentimental y terrorífico, acumulando historias criminales, antagonismos paternofiliales, escenas efectivistas de reconocimientos tardíos y misterio. Los románticos tomaron de él no pocos elementos, como la compasión por el infeliz, el truco de convertir al padre en juez del hijo desconocido, aunque trataron de presentarlo de modo más artístico y verosímil; *La conjuración de Venecia,* por ejemplo, está llena de resortes melodramáticos.

La comedia clásica, derivada más de Moratín que de Molière, gozó de bastante éxito, no sólo en manos del mexicano Gorostiza, sino también por obra de Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas. Despojada de las tres unidades, está a la base de la comedia

de costumbres tal como la practicó ejemplarmente Bretón de los Herreros. Los repetidos triunfos de éste y las numerosas traducciones de Scribe certifican la popularidad alcanzada por el género. De ella nació la alta comedia, sustituyendo la burguesía por la aristocracia y sumando a la trama resortes románticos.

También tuvo su lugar la tragedia «con sus versos pomposos y su correspondiente hojarasca de metáforas y pensamientos sublimes de sangre real». Aparte las representaciones de autores clásicos, especialmente franceses, hay que notar que Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas iniciaron su carrera dramática como trágicos. Fue grande en ellos la influencia de Quintana, por su mezcla de liberalismo e historia nacional. Más tarde mostró particular predilección por la tragedia Ventura de la Vega, y aun el propio Zorrilla cayó en la tentación de componer alguna, como *Sofronia.*

Larra no cita la comedia de magia, cuyos orígenes se remontan a Juan Ruiz de Alarcón. Quizá la considere englobada con la comedia del Siglo de Oro. A lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX se complicó cada vez más, llegando a convertirse en algo verdaderamente monstruoso, truculento, increíble. Pero su popularidad fue inmensa, como muestra el clamoroso triunfo de *La pata de cabra,* de Grimaldi, primero, y de las comedias de magia de Hartzenbusch, más tarde. Fue éste, por cierto, el único romántico de calidad que cultivó el género.

Pero, como fácilmente se echa de ver, ninguna de estas variedades pertenecen al romanticismo. Mucha más relación tiene con él el drama histórico, aunque sus orígenes modernos remonten bastante más atrás hasta el teatro nacional de España e Inglaterra. Sus asuntos están tomados siempre de la historia de los pueblos europeos, evitando cuidadosamente lo greco-romano para no coincidir con la tragedia neoclásica, de la que se diferencia asimismo por no guardar las unidades y por la busca del color local.

Al igual que la novela histórica, no pretende una absoluta fidelidad. No faltan los anacronismos y resulta frecuente la alteración de los hechos, ya para probar una idea, ya simplemente para mantener la coherencia interna o prestar más interés al asunto. No se trata, pues, en general, de una representación, sino de una interpretación de la historia desde un punto de vista político, social o sencillamente humano. El dramaturgo lleva al pasado sus propios problemas, sus propios conflictos. Las varieda-

des del drama histórico por orden de aparición en España son las siguientes.

Macías (1834), de Larra, constituye en todos los sentidos el primero, por más que se apegue bastante a las unidades clásicas. Al infeliz satírico no le interesa tanto la reconstrucción de los hechos cuanto el destino desdichado del trovador medieval, con el que quizá se sentía identificado. Lo histórico resulta aquí un pretexto más que un objeto. En la misma línea se encuentran *El trovador, Los amantes de Teruel, Doña Mencía.* En todos, los autores han colocado preocupaciones típicamente románticas y han encarado los problemas con sensibilidad decimonónica. En cierto modo, más que históricos estos dramas son románticos en el sentido que luego se discutirá.

Si se tiene en cuenta que *Aben Humeya* no se estrenó en España hasta 1836, corresponde a *La conjuración de Venecia* (1834), de Martínez de la Rosa, la iniciación del drama histórico político. Enlaza con las tragedias liberales de comienzo de siglo, como *La viuda de Padilla* o *Lanuza,* en cuanto le anima un idéntico espíritu de amor a la libertad y odio a las tiranías. Se convirtió en un reflejo de los temas políticos de la época; valor del liberalismo, tiranías reales y populares, sentido de la revolución. García Gutiérrez destacó brillantemente en algunos, tal *Juan Lorenzo,* y Rodríguez Rubí les dio un giro popular.

Variedad del drama histórico político puede considerarse aquel en que la historia queda sometida a una distorsión consciente y sistemática con el objeto de condenar o exaltar desde ciertos principios ideológicos una figura, un período, unas actitudes. Fue su iniciador Antonio Gil y Zárate, cuyo *Carlos II el Hechizado* (1837) permanece el modelo más eximio de aversión a los Austrias, la Inquisición y el fanatismo religioso. En el extremo opuesto, *Venganza catalana* (1864), de García Gutiérrez, resulta una exaltación acrítica de la caballerosidad y triunfos hispanos en el Mediterráneo. En términos más moderados, estas distorsiones son comunes a todos los dramaturgos, especialmente si se habla de los Austrias: no hay quien no los presente déspotas, beatos o mujeriegos.

Pero el drama histórico más abundante es el arqueológico, esto es, aquel que bucea en la historia para revivirla sin otras intenciones ni preocupaciones. *Doña María de Molina* (1837), del marqués de Molíns, abre la larga serie a la que no fueron

ajenos Hartzenbusch, García Gutiérrez ni mucho menos Zorrilla. Cuando la crítica se refiere a una nacionalización del teatro durante el romanticismo, tiene principalmente en mente este género. Por lo general respira un fuerte patriotismo, cuya función se explica como exaltación nacionalista, en orden a devolver la confianza y la dignidad a un país empobrecido internamente y humillado en el plano internacional. La calidad de este género depende directamente de la importancia que el dramaturgo concede al conflicto psicológico de sus personajes, lográndose a veces obras de gran interés, como casi todas las de Zorrilla.

V. EL DRAMA ROMÁNTICO

En su citada enumeración, Larra termina por contar triunfalmente el drama romántico: «La naturaleza en las tablas, la luz, la verdad, la libertad en literatura, el derecho del hombre reconocido, la ley sin ley.» No resulta fácil discernir los límites entre drama histórico y drama romántico, porque bastantes de los primeros se cubren con rasgos de los segundos y éstos a su vez se sitúan casi siempre en el pasado, como algo convencionalmente histórico. *Macías, El trovador, Los amantes de Teruel,* claramente históricos por transcurrir en la Edad Media, son también claramente románticos por el modo como se trata el conflicto. *Don Álvaro* y *Don Juan Tenorio,* inconfundiblemente románticos, son históricos en cuanto se localizan en el siglo XVIII.

Este hecho plantea un problema que no puede ignorarse más tiempo. El drama romántico es, en su esencia, eminentemente social, preocupado por conflictos contemporáneos, ya los derechos del individuo frente a la colectividad, ya la libertad política, ya las pasiones y conflictos del alma humana. Como toda forma válida de arte, más que reflejar la mentalidad real del momento, daba expresión a los deseos, a los anhelos de los más despiertos por un mundo mejor, más justo, más feliz, y de esta manera chocaba inevitablemente con la estructura social, que si por su misma naturaleza es conservadora, en España ha resultado siempre archiconservadora.

Es sintomático al respecto el violento ataque que mereció al avanzado Larra una obra como *Antony.* Larra, que había sufrido en su carne las desventajas de un sistema social arcaico, se

irrita porque un dramaturgo francés se empeñe en destruir la sociedad. ¿No es paradójico? Pero, si el mordaz satírico se revela de pronto tan conservador, ¿qué sería del resto, póngase por caso, de un Mesonero Romanos y tantos otros, apegados a las formas burguesas, provincianas del Madrid decimonónico? Los dramaturgos románticos no hallaron clima favorable y, como fórmula de compromiso entre una sociedad tradicionalista y sus fermentos renovadores, acudieron a reflejar en lo histórico lo que no podían tratar directamente. Al fin y al cabo, la literatura ha sido siempre el producto de las formas sociales.

Deslindados los términos, cabe caracterizar el drama romántico, no sin aclarar una vez más que sus notas se reflejan más o menos intensamente en otros géneros teatrales de la época, especialmente el histórico. Por el contenido social recién señalado, se explica la rebelión ante los códigos morales, que no es sino la afirmación del individuo a su felicidad íntima *(Don Álvaro, Don Juan Tenorio, Los amantes de Teruel);* la lucha de clases que alcanza tonos trágicos en *Don Álvaro* y *El trovador*; la defensa de la libertad y del derecho a la revolución frente a los tiranos o los malos gobiernos *(La conjuración de Venecia, Juan Lorenzo, Simón Bocanegra)*, y, en general, el afán por una sociedad más justa que se manifiesta en numerosas obras. A través de ellas se perciben perfectamente los problemas y preocupaciones del día.

La descripción de esta sociedad en conflicto y en profunda mutación supone la aparición de una nota de violencia que chocó a los contemporáneos y que José Yxart, en *El arte escénico en España,* ha captado así:

> *Sólo la distinta procedencia de estos autores arguye el abigarrado rebullicio de aquella sociedad en que se dan la mano y aspiran igualmente a la reforma el aristócrata liberal y el talento espontáneo salido de la clase media honrada e indigente o de la más honda oscuridad del pueblo. Sólo los títulos de los dramas denuncian la sobreexcitación de las pasiones, en plena guerra civil, sangrienta y feroz. Todo aquel teatro se puebla de espectros fúnebres; acaba siempre en matanzas; forman su nudo amores imposibles y fantásticos hasta la muerte; se cierne sobre los personajes el sino fatal; arma a las mismas mujeres con dagas y venenos; proclama en todos los tonos los derechos de la pasión en lo moral o del genio en lo literario.*

Es fundamental del drama romántico el planteamiento de la acción en un plano individual. No interesa el estudio del hombre abstracto, universal, ni la condenación genérica del vicio, sino analizar cómo el amor o la desgracia, la virtud o el vicio se encarnan y cumplen en un ser de carne y hueso. De ahí la necesidad de localizar a éste cuidadosamente en una dimensión espacio-temporal: se debe saber quién es el personaje, dónde ha vivido, qué ha hecho, cuál es el escenario de sus hazañas. Técnicamente esto se consigue con el recurso más o menos hábil de la confidencia y el aparte y con el cultivo del realismo pintoresco o color local.

A pesar de la importancia del individuo, el carácter del personaje romántico resulta siempre rectilíneo, sin complejidades, de una sola pieza: bueno o malo, enamorado o cínico, leal o traidor. El dramaturgo no busca ofrecer el desarrollo gradual de una personalidad, sino la manifestación, frecuentemente explosiva, de un modo de ser fijo e inalterable a través de situaciones excepcionales. La ausencia de vida interior se halla suplida por una acumulación de sucesos, en medio de los cuales, de cuando en cuando, el personaje se desata en líricos monólogos para dar a conocer algo de lo que siente. Exagerando un poco, se puede decir que los protagonistas de los dramas románticos se mueven demasiado, gesticulan bastante y hablan por demás.

En relación con los personajes, hay que señalar también el gusto, proveniente sin duda del melodrama, por el origen misterioso y la ocultación de personalidad. El enigma se resuelve a veces en un tardío y trágico reconocimiento, como en *La conjuración de Venecia, El trovador,* y *Traidor, inconfeso y mártir;* otras, en un desenlace feliz, cual suele ocurrir en las obras de Hartzenbusch. Desde el punto de vista de una clasificación social, existe una franca preponderancia de las clases aristocráticas: reyes, nobleza en distintos grados, personas relacionadas con ella, como trovadores y criados. Abundan menos los tipos populares: gitanos, soldados, clérigos, gentes humildes, en tanto que la clase media apenas se vislumbra como no sea en este o aquel mercader, funcionario, comerciante. La clase media encontraría su campo en la comedia de costumbres.

En un principio vacilaron los románticos entre el empleo del verso o la prosa como lenguaje del teatro. *Macías* se escribió en verso noble, siguiendo de cerca la tragedia; *La conjuración de Venecia,* en prosa. El Duque de Rivas, quizá por influjo de Sha-

kespeare, quizá espontáneamente para practicar la mezcla romántica, usó en *Don Álvaro* prosa y verso; pero fue éste el que al fin se impuso. No han de considerarse ajenos a tal solución la teoría y el ejemplo de Bretón de los Herreros, quien propugnó además la variedad métrica por sus posibilidades expresivas y su poder de entretenimiento. La aceptación del verso por García Gutiérrez y Zorrilla aseguró definitivamente la preeminencia de éste en el teatro romántico.

Tras lo expuesto, parece ocioso plantear el tópico de la relación entre el teatro romántico y el del Siglo de Oro. Aunque exista cierta coincidencia de recursos (desprecio de las unidades, empleo del verso, lirismo, acción más que psicología), se trata de algo diferente: no sobrevive ninguno de los géneros específicos de entonces, a no ser el drama histórico, que por lo demás es de todos los tiempos, y alguna comedia de enredo deliberadamente imitada. Sintomático resulta la completa eliminación del teatro religioso, ya en forma de autos sacramentales, ya en otras formas. La única comedia religiosa del romanticismo, *El mal discípulo y el buen ladrón,* de Hartzenbusch, pasaría fácilmente por heterodoxa en el siglo XVII.

VI. FORMAS POÉTICAS

En 1835 escribía todavía Larra, a propósito de las poesías de Juan Bautista Alonso: «En poesía estamos aún a la altura de los arroyos murmuradores, de la tórtola triste, de la palomita de Filis, de Batilo y Menalcas, de las delicias de la vida pastoril, del caramillo y del recental... Ningún rumbo nuevo, ningún resorte no usado.» El mismo año aparecía la sátira de Espronceda, «El pastor Clasiquino», criticando el empleo de parecidos recursos. Los dos juicios se referían a la poesía lírica, pues *El moro expósito* había visto la luz en 1834.

Si se compara el brote de la renovación lírica (1835) con el de la novelística (1823) o la crítica (1814), evidentemente cabe hablar de un retraso; pero si se la compara con el de la teatral (1834), la diferencia no es tan grande. Aparte la represión política, varias causas explican el retraso: Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas eran ya demasiado viejos para intentar la lírica romántica cuando conocieron el movimiento; Espronceda y otros

jóvenes, formados por Lista, tardaron un tiempo en liberarse del prestigio clásico; Meléndez Valdés y Quintana pesaban con su ejemplo sobre casi todos; hasta la aparición de *El artista* (1835) no existía un órgano publicitario que recogiera los dispersos esfuerzos juveniles.

Aunque hasta 1835 no empiezan a publicarse en los periódicos poesías románticas, hay indicios de una existencia anterior. «La cautiva», inserta por Espronceda en *Sancho Saldaña* (1834), tiene ya el aire romántico, y si se cree a Pastor Díaz, escribía poesías románticas antes de 1830. Salas y Quiroga lanza sus *Poesías* en 1834 con un prólogo revolucionario. No obstante, la primera colección de importancia no surge hasta 1837, con las de Zorrilla, que, si bien más joven que los otros, se les adelanta en el tiempo. Hasta 1840 o después no aparecieron en libro las poesías de Espronceda, Pastor Díaz, Arolas.

Juan Valera, en *Poesía lírica y épica en la España del siglo XIX,* ha descrito con perspicacia la incorporación de la herencia dieciochesca a la lírica romántica: el colorido descriptivo de Nicolás Fernández de Moratín; el tema oriental de los romances moriscos y las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña; las meditaciones filosóficas y sociales y la fusión de la naturaleza con las aspiraciones íntimas de Meléndez Valdés; el pesimismo de Nicasio Alvarez Cienfuegos, teñido de melancolía y amor al misterio; las ideas liberales de Quintana. Al lado de ello es muy pobre lo que deriva de la lírica áurea: el tema de la rosa y algún que otro fragmento aislado.

Varios son los asuntos principales de la lírica romántica. Aunque los poetas siempre han cantado el yo, caracteriza a los románticos una especie de exhibicionismo, de psicosis egocéntrica, que les lleva a descubrir hasta los más oscuros sentimientos. Con ellos el hombre moderno pierde el pudor que le impedía desnudar su alma públicamente. Es Espronceda el que con más acierto ha logrado poetizar su yo, dejando en «Canto a Teresa» una desgarradora confesión de amor y desengaño; pero, a su lado, muchos escritores menores han llenado páginas de poemas personales, a veces sin lograr esconder la anécdota que se los inspiró: baste recordar a la Avellaneda, la Coronado y Pastor Díaz.

El amor, como de costumbre, se convierte en uno de los temas más frecuentes. Pero el amor romántico no transcurre sosegada y dulcemente en un clima de felicidad; comporta más

bien el sello de la pasión, con entregas súbitas, totales, y rápidos abandonos, con sucesión vertiginosa de goce y hastío. No falta la nota de melancolía —mucho menos frecuente es la de desesperación—, ya por la imposibilidad de conseguir el objeto amado, ya por su pérdida. Ocasionalmente, en poetas menores, como Gil y Carrasco, se da un tono de resignación ante un destino amoroso sin porvenir.

La poesía moral ocupa también lugar destacado. Hay una gran sensibilidad ante las ideas del tiempo: ansia por desentrañar los secretos del universo o el misterio del más allá; significado de la vida; aspiración a un Dios universal y comprensivo; duda religiosa; rebeldía teológica, con la consiguiente compasión y aun exaltación del diablo; el «tedium vitae», o fastidio universal, como lo denominaba Meléndez Valdés. Los románticos han sentido angustiosamente el problema del hombre perdido en el mundo y le han dado expresión, no por retórica y grandilocuente a veces, falta de sinceridad.

Las reivindicaciones sociales constituyen un fecundo núcleo. Se vuelve la atención hacia tipos vilipendiados, como el verdugo o el mendigo, para revalorizarlos en la estima de la gente; se cantan tipos marginales para ofrecerlos como modelo de libertad individual; se condena la injusticia y la diferencia de clases. Lo social se reviste con frecuencia de un matiz político, y entonces se defiende el ideal de libertad, se exalta al que muere luchando contra los tiranos y se transforma a la patria en un objeto de reverente veneración.

Finalmente alcanza un puesto prominente la poesía descriptiva, ya autónomamente, ya subordinada a otros géneros poéticos. Abunda dentro de la narrativa, como remanso válido para la expresión de un sentimiento, de un estado de ánimo. La naturaleza es estudiada en todas sus modalidades y variaciones: la noche y el día, la tormenta y la calma, el mar y el bosque, los seres del universo, entre los que se prefieren la luna, el sol y las estrellas, las flores, los paisajes umbrosos, las ruinas abandonadas donde crece la hierba. Por lo general se asocia a lo natural un sentimiento humano: la primavera se une al amor que nace, el otoño al desengaño, el invierno a la vejez y la sabiduría.

Pero no todo es serio y trágico en la lírica romántica. Existe también una vena satírica y festiva que, si a veces resulta muy rastrera y circunstancial, ligada a sucesos políticos o literarios,

como ocurre en Bretón de los Herreros o Martínez Villergas, otras, en cambio, se eleva hasta el humor trascendental y la risa sarcástica: el poeta se ríe de sí mismo, de los sentimientos sinceros, hasta de las hondas tragedias. En esto consiste la ironía romántica, capacidad suprema de ver la pequeñez y miseria del hombre.

Con más vigor que la poesía lírica floreció la narrativa, al punto que ha pasado a convertirse en la verdaderamente representativa del romanticismo. Pero esta identificación no es enteramente justa: si en lo narrativo España logró un Zorrilla, en lo lírico se enorgullece de un Espronceda, si bien uno y otro abarcan todos los géneros poéticos. La larga tradición del romancero facilitó, sin duda, la aclimatación y el éxito de la poesía narrativa y la hizo inmediatamente accesible a los lectores.

Reviste dos aspectos fundamentales: la narración histórica y la legendaria. La primera, más o menos fiel a los hechos, encuentra su gran representante en el Duque de Rivas. A medida que avanzó el romanticismo y fue cayendo en manos de mediocres epígonos, se convirtió en la más difundida y dio lugar a obras como *El romancero de Hernán Cortés* (1847), de Antonio Hurtado y Valhondo (1825-75), y los *Ecos nacionales* (1849), del salmantino Ventura Ruiz Aguilera, exaltación patriótica de episodios de la historia española.

La narración legendaria se encarnó principalmente en Zorrilla. Puede ser tradicional, vagamente histórica o inventada por el propio poeta. Esto último resulta lo menos frecuente. A veces se la llama cuento, palabra que en la época aún no había precisado su sentido. Generalmente, la leyenda se mantiene en un nivel superficial, limitándose a contar el suceso sin entrar en mayores profundidades. Sólo Espronceda, en *El estudiante de Salamanca,* mostró cómo podía subordinarse a un objetivo superior, convirtiéndola en representación de una realidad metafísica. Infelizmente, este ensayo no se repitió y se prefirió el camino fácil y uniforme de Zorrilla.

La poesía narrativa romántica no enlaza con la épica culta, sino con la popular. De ahí el predominio de héroes medievales y la localización de los sucesos en ambientes y ciudades del suelo patrio ricos en historia: Toledo, Granada, Córdoba, Sevilla, Salamanca. De ahí también la falta de un verdadero poema épico, si se excluye *Esvero y Almendora,* de Maury, que por muchos con-

ceptos no es romántico. *El Diablo Mundo* y *Granada* se hallan en estado fragmentario y están en su estructura e intención muy alejados de un poema épico. *El moro expósito,* por otro lado, nunca ha sido considerado como tal, a pesar de poseer algunas condiciones.

Al nuevo mundo poético creado por los románticos corresponde un nuevo mundo de formas expresivas. Las imágenes tradicionales dejan paso a otras renovadoras. La mitología clásica desaparece, sustituida por el Dios cristiano o por los dioses nórdicos, con su cortejo de Sílfides y Walkirias. Ossián protege a los poetas que como él comienzan a llamarse bardos. El léxico se llena de palabras que significan la melancolía, la nostalgia, la desesperación, el ideal, el amor imposible, la muerte, o el rico colorido del oriente, las variaciones de la naturaleza y el espíritu caballeresco de la Edad Media.

VII. INNOVACIONES MÉTRICAS

El espíritu de cambio afectó también a la métrica de una manera radical. Frente a la monótona repetición neoclásica de letrillas y canciones se proclamó el derecho de utilizar todas las variaciones métricas existentes, de aclimatar las de otras lenguas y de innovar cuando fuera preciso. El romanticismo se anticipa aquí, como en otros aspectos, a las audacias modernistas de fin de siglo. Existió una clara tendencia a la polimetría, haciéndose dentro de un poema verdaderos alardes de dominio de diversas estrofas. Y agradó mucho el empleo de escalas ascendentes y descendentes: en *El estudiante de Salamanca*, la escena de la muerte del protagonista comienza con versos de dos sílabas y crece hasta alcanzar dodecasílabos. A partir de ellos se baja de nuevo progresivamente hasta los de dos.

En realidad, los intentos de renovación métrica son algo anteriores al romanticismo. Baste citar como cadenas del proceso las *Cantatas* de Sánchez Barbero, la polimetría empleada en su teatro por Bretón de los Herreros desde 1824 y las poesías de Manuel de Cabanyes, en las que se emplean versos sin rima, de seis y siete sílabas, esdrújulos finales. Pero a los románticos les corresponde la plenitud del hecho y la liberación de la poesía de las limitaciones preceptistas.

Innovación muy llamativa dentro del endecasílabo fue la frecuencia con que se utilizó el agudo. De las estrofas basadas en dicho verso se cultivó muy poco el soneto, aunque todos los románticos lo intentaron ocasionalmente: podían escribirlo, pero no querían, quizá por su rigidez estructural. Abundó, en cambio, la silva, muy empleada en los cantos patrióticos y filosóficos, y la octava real, que Espronceda usó en «Canto a Teresa», y Zorrilla, en extensas partes de *Granada*. Una variante de la octava real es la estrofa bermudina, inventada por Bermúdez de Castro, cuyos versos cuarto y octavo son agudos.

Aparece el terceto en las epístolas y no deja de ser frecuente la lira. No faltan tampoco la estrofa sáfica, utilizada por Zorrilla en «Ay de mi Alhama», y la estrofa de la Torre, en que está escrito el famoso poema de Rivas «El faro de Malta». El romance heroico fue resucitado por Rivas en *El moro expósito;* pero, sin duda alguna, la estrofa más popular fue el cuarteto, ya en sus formas clásicas, ABBA o ABAB, ya con variaciones nuevas, AEAE, como en «Canto del cosaco», de Espronceda, o con octosílabos en los pares, AbAb, como en «A la patria», del mismo autor.

El octosílabo cobró vigencia en toda su gama métrica. La redondilla y la quintilla se emplearon innumerables veces en el teatro y la poesía. Como en el Siglo de Oro, el teatro acogió de muy buen grado la décima. Y no escasearon el ovillejo ni la silva octosilábica. Pero la novedad más interesante resultó el creciente uso de la manriqueña copla de pie quebrado, y la octavilla aguda, abbé cddé, que popularizada por Espronceda en «Canción del pirata», fue imitada hasta la saciedad. El viejo romance pasó también a ocupar un lugar de honor.

Al lado del endecasílabo y el octosílabo, profundamente enraizados en la tradición métrica española, se ensayaron otros menos frecuentes e incluso nuevos. El hexámetro fue usado en su traducción de *La Iliada* por Sinibaldo de Mas, que también intentó el dístico y el heptadecasílabo. La Avellaneda utilizó el hexadecasílabo dactílico en «Noche de insomnio», y el pentadecasílabo en «Soledad del alma». No faltó el alejandrino, ya en su forma española, ya en su forma francesa, ni otros versos de distinto número de sílabas: decasílabos, eneasílabos, hexasílabos y aun bisílabos.

5

Los géneros literarios

NOVELA. COSTUMBRISMO. CRITICA

I. RECONSTRUCCIÓN DE UN GÉNERO

El panorama novelístico español a lo largo del romanticismo se presenta francamente pobre, no tanto por la falta de obras cuanto por la escasa calidad de las mismas. Pero no resultaría justo desestimar apriorísticamente el significado histórico de la producción novelística romántica. En efecto, rota toda comunicación con la espléndida novela del Siglo de Oro, perdida la continuidad activa, a los románticos les tocó el trabajo de ensayar la aclimatación de géneros vigentes en Europa. Y no lo hicieron sin discriminación, sino seleccionando lo más representativo y adecuado. Ellos tuvieron que reconstruir la novela partiendo de cero, adaptar la lengua a sus necesidades y preparar así el terreno a más afortunados cultores.

Precedió a la aparición de obras originales un largo período de traducciones, que se prolongará después, en convivencia con aquéllas, hasta el día de hoy. El creador de la novela sentimental, Richardson, fue introducido en 1794-95 con las traducciones de *Pamela Andrews* y *Clara Harlowe,* hechas por José Marcos Gutiérrez. La novela sentimental de corte francés, con un ligero fondo histórico completamente convencional, alcanzó éxito en España con las versiones de Florián y Mme. de Gottin: *Gonzalo de Córdoba,* del primero, fue trasladada por José López Peñalver en 1791; *Matilde,* de la segunda, en 1821, por M. García Suelto y reseñada favorablemente por Lista en *El censor* (1822). *Julia,* de Rousseau, otro de los modelos del género, vio la luz en español en 1814.

Bastante antes llegó la novela moral. Ya en 1764, Nifo dio a conocer algunos cuentos de Marmontel y sus *Novelas cortas* fueron apareciendo en Murcia desde 1787. En 1812, Pedro de Estala tradujo los *Cuentos morales.* Parece también haber sido muy leído *Belisario.* Junto a Marmontel alcanzó popularidad Mme. de Genlis, con sus *Veladas de la quinta,* puestas en español en 1788. No faltó tampoco la novela melodramática, llena de violencia, amoríos y casualidades: Sánchez Barbero criticaba sus excesos en los *Principios de retórica y poética* (1805). *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini,* prototipo del género, de Mrs. Radcliffe, se tradujo en Valencia en 1819. Y, naturalmente, fue muy celebrado el Vizconde D'Arlincourt, de quien se imprimieron en español *El solitario* y *El renegado* en 1823 y de quien a partir de 1830 fue apasionado admirador el editor Cabrerizo.

Penetraron asimismo otras manifestaciones novelescas de más calidad. Henry Fielding fue introducido con *Historia de Amalia Booth,* en 1795, traducida por R. A. D. Q., y *Tom Jones,* un año más tarde, por Ignacio de Ordejón; Jonathan Swift, con *Viajes de Gulliver,* vertida por Ramón M. Espartera y publicada entre 1793-1800. Conviene recordar asimismo la traducción de las *Novelas,* de Voltaire, en 1817, y *La religiosa,* de Diderot, en 1819, por el abate Marchena.

Todas estas obras, encuadradas en el siglo XVIII y anteriores a la sensibilidad romántica, que, sin embargo, preparan en cierto modo, constituyen un subsuelo sobre el que se puede operar con alguna seguridad. Pero no dejan, en cambio, una influencia permanente en un sentido estrictamente literario. Se nota aquí y allí un rasgo de estilo, una nota sentimental o melodramática que enlaza con ellas. Su fermento no llega más lejos. Aparecían en España un poco tarde, a veces en traducciones pésimas, condenadas unánimemente por los buenos escritores, y nadie iba ya a imitar lo que se sentía superado.

En realidad, la novela romántica se sustentó en dos modalidades más modernas, más atractivas para el tiempo: la novela histórica a lo Walter Scott, y la novela social, ya humanitaria a lo George Sand, ya truculenta y revolucionaria a lo Eugéne Sue. A pesar de que Larra cite con entusiasmo a Balzac y que *El padre Goriot* aparezca en español en 1838, el género balzaquiano sólo se impondrá mucho más tarde. Lo mismo ocurre con

la narración fantástica en prosa, al modo de Poe u Hoffman: no logró ni popularizarse ni influir durante el romanticismo sino muy aisladamente.

Sintomático de la situación es el discurso que Cándido Nocedal pronunció en la Real Academia Española en 1860. Mirando retrospectivamente, distingue tan sólo la novela social y la novela histórica. Condena la primera por su realismo, escuela de malas doctrinas y conducta; prefiere la segunda, siempre que enseñe y sea fiel a la historia. Se refiere también a las abundantes y malas traducciones de novelas francesas. Si Nocedal no ve otras cosas, es porque realmente no las hay. El discurso posee importancia, no sólo por lo que tiene de testimonio sobre el pasado, sino por lo que deja prever del futuro: elogia a Fernán Caballero y postula un tipo de novela verosímil y moral. En su respuesta a Nocedal, el Duque de Rivas hizo una síntesis muy semejante del panorama novelesco, adoptando la misma posición moralizante.

Cabe afirmar, en resumen, que el romanticismo no aprovechó sino muy ocasionalmente la novela dieciochesca y que ignoró por completo, a pesar de no escasear las nuevas ediciones, a los clásicos del Siglo de Oro. Los novelistas románticos se apoyaron en el género histórico y social y sólo en ellos dejaron obras de cierto valor literario, sentando las bases para un florecimiento posterior de la narrativa. De la falta de calidad no se deduce falta de interés. Gracias al trabajo de exploración y al entusiasmo romántico existe en España una novela realista de mérito.

Este entusiasmo se manifiesta de modo indirecto en la abundancia de colecciones de novelas que aparecen por entonces. Aparte del mencionado Cabrerizo, que entre 1819 y 1856 publicó en su colección 45 títulos, hay que mencionar la *Biblioteca británica* (1808), de Vega; *Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias* (1816-18), de Pedro María Olivé; *Biblioteca selecta* (1831-33), de Bergnes de las Casas; *Colección de novelas históricas originales españolas* (1832-34), de Repullés, y otras muchísimas desde 1840.

II. LA NOVELA HISTÓRICA

Aunque en el siglo XVIII existen intentos de crear una novela histórica, sólo durante el romanticismo se elabora con todas sus

características gracias al talento poético de Walter Scott, de quien todos los escritores europeos del género son deudores. Se busca la documentación cuidadosa para conseguir el color local; pero tal documentación no siempre resulta exacta. Hay unas leyes internas que obligan a modificar hechos y personajes, siendo más importantes que la fidelidad a la historia. Se reconstruye el pasado, no por huir del presente, sino para interpretarlo como enseñanza de hoy: en el pasado interesa lo que se parece a lo actual.

Dentro del mundo hispánico, la primera crítica sobre la novela histórica se debe al cubano José María de Heredia, quien consideraba a Scott como falto de verdadero genio creador. Posiblemente sus ideas no se conocieron en la Península, donde las referencias al escocés fueron muy numerosas y casi siempre favorables. No hubo, sin embargo, nadie que llegara a exponer una estética del género, a pesar de haber atraído la atención de Lista y Milá y Fontanals. Entre los novelistas, sólo Navarro Villoslada, en *Doña Urraca* (1849), condensa brevemente la finalidad del mismo en instrucción y diversión.

La primera novela histórica española apareció en 1823, *Ramiro. Conde de Lucena,* de Rafael Humara. Narra una historia de amor y celos entre Ramiro, su mujer Isabel y la mora Zaida, que acaba en la muerte de los tres. Tiene como fondo la conquista de Sevilla por los cristianos en el siglo XIII. Le acompaña un interesante «Discurso preliminar», en que el autor da noticia de los principales novelistas europeos. Unos años más tarde, el santanderino Telesforo Trueba y Cossío (1798-1835), emigrado español en Londres, publicó en inglés *Gómez Arias* (1828), traducida en 1831, que revive el mismo asunto tratado por Calderón en *La niña de Gómez Arias,* en torno a la rebelión de los moriscos (1500), y *The Castilian* (1829), traducida en 1845, sobre las luchas de Pedro el Cruel y Enrique de Trastamara. Con *Los bandos de Castilla* (1830), el género queda firmemente establecido.

Desde ese momento no hay año en que no se publiquen varias obras, destacando las siguientes: *El golpe en vago* (1833), de García Villalta; *Sancho Saldaña* (1834), de Espronceda; *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), de Larra; *Ni rey ni roque* (1835), de Escosura; *El auto de fe* (1837), de Ochoa; *El templario y la villana* (1840-41), de Cortada; *El señor de Bembibre* (1844), de Gil y Carrasco; *Doña Blanca de Navarra* (1846), de Navarro Villoslada; *Guatimotzín* (1846), de la Avellaneda; *La*

campana de Huesca (1854), de Antonio Cánovas del Castillo. Todavía en 1877 aparecieron nada menos que tres: *Amaya,* de Navarro Villoslada; *Ave Maris Stella,* de Amós de Escalante, y *Fra Filipo Lippi,* de Emilio Castelar. Si se considera, además, que, modificada, pervive durante el realismo y llega hasta el presente, el éxito y trascendencia de la novela histórica, creada por los románticos, es innegable.

Atendiendo a sus temas, cabría intentar una clasificación de la siguiente manera:

Episodios de la Reconquista, que interesan en cuanto se prestan para mostrar el espíritu caballeresco. La primera novela de este tipo es *Ramiro, Conde de Lucena* (1823), de Rafael Humara.

Luchas fratricidas entre reyes o nobles, que sirven al novelista para exagerar rasgos de horror y de violencia. No sería aventurado encararlas a partir de cierto momento como un reflejo, a veces subconsciente, de las guerras carlistas. La primera novela de este tipo es *The castilian* (1829), de Trueba y Cossío.

La caída de los templarios, asunto palpitante en cuanto que en el siglo XIX los españoles se sentían de nuevo enfrentados al poder y riqueza de la Iglesia y buscaban medios de eliminarlos. La primera obra de este tipo es *El templario y la villana* (1840-1841), de Cortada.

Los Austrias, en especial Felipe II, desde un espíritu liberal, se veían como tiranos implacables, responsables de los males españoles; y como creadores de la Inquisición, daban pie para un agudo anticlericalismo. La primera novela de este tipo es *Ni rey ni roque* (1835), de Patricio de la Escosura.

Temas americanos, relacionados sobre todo con la conquista de México y Perú. Eran motivo de patriotismo y brindaban cierta ocasión para el cultivo de lo exótico. La primera novela de este tipo es *El nigromántico mexicano* (1838), de Ignacio Pusalgas y Guerris (1790-1874).

Temas regionalistas, cultivados especialmente por catalanes y navarros. Entraban dentro del espíritu nacionalista del romanticismo y servían para buscar una identidad perdida y exaltar una historia deformada por el poder central de Castilla. La primera novela de este tipo es *La heredera de Sangumí* (1835), de Cortada.

Temas de historia extranjera penetran tardíamente con *Los hermanos Plantagenet* (1847), de Fernández y González.

III. OTROS TIPOS DE NOVELA. EL CUENTO

Mezcladas con las históricas, han venido estudiándose varias novelas que constituyen propiamente episodios nacionales o novelas-documento, pues se refieren a sucesos contemporáneos, ya rigurosamente tales, ya en cuanto influyen aún decisivamente en el presente. Ha de considerarse su iniciadora a Casilda Cañas, por *La española misteriosa* (1833), donde se desenvuelve una intriga de amor, tomando como fondo la guerra de la independencia. Se describen acciones bélicas, como las de Zaragoza, Gerona y Bailén.

La novela-documento abundó más de lo que se piensa. Como tales han de considerarse las siguientes: *El dos de mayo* (1845), de Juan de Ariza, que al parecer inspiró no poco a Pérez Galdós; *El patriarca del valle* (1846), de Escosura, que incide en el problema de liberales y carlistas, vencedores y vencidos; *Misterios de las sectas secretas* (1847-51), de José Mariano Riera, quien asume una posición de combate contra ellas, acusándolas del asesinato de los enemigos, y, naturalmente, *Las ruinas de mi convento* (1851), *Mi claustro* (1856) y *Las delicias del claustro* (1858), del balear Fernando de Patxot (1812-59), en las que se recuerdan las matanzas de frailes en 1835 y los exclaustramientos forzosos. Añádase aún *Los guerrilleros* (1855), de Ochoa.

La novela-documento se aproxima ya al realismo, puesto que se enfrenta a problemas de la sociedad contemporánea y trata de captar el aspecto político de la misma. Será, pues, necesario en los futuros estudios sobre el realismo decimonónico retrotraer los orígenes hasta dichas obras, que si hoy parecen de escaso valor y han caído en un casi justo olvido, fueron conocidas y leídas en su tiempo. ¿Por qué empeñarse en considerar sólo el costumbrismo como antecedente de aquella corriente?

Existe también otro grupo excesivamente olvidado de novelas que han intentado una pintura más o menos acertada de la sociedad, basándose en una trama demasiado sentimental y melodramática, pero no por ello sin cierto interés psicológico. Podrían llamarse con toda justicia novelas realistas, por muy primitivas, grotescas incluso, que resulten. Es el caso de *Los terremotos de Orihuela* (1828) y *Aventuras de un elegante* (1832), de Vayo,

o *Las tres navidades* (1846), de Juan de Aroja. Y mucho más aún de las obras de Ayguals de Izco, amigo y admirador de Sue, cuya novela socializante aclimató en España. No todo derivó a lo serio en la pintura social; Eugenio de Tapia, en *Los cortesanos y la revolución* (1838), dejó la sátira de la heroína romántica que se cura de su mal al ser abandonada por el novio.

Se cultivó asimismo la novela de tipo autobiográfico, rica en aventuras y pasiones y muy adecuada para el análisis interior o introspección. No fue de despreciar su importancia cara al futuro, pues enseñó a penetrar en los conflictos internos de los personajes. Novelas de este tipo son *Voyleano* (1827), de Vayo, y, más tarde, *De Villahermosa a la China* (1858), de Pastor Díaz, que influyó en Pedro Antonio de Alarcón.

Literariamente no ofrece interés alguno la novela melodramática, de la que *Galerías de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de un tal Agustín Pérez Zaragoza, es ilustre ejemplo: Larra y Mesonero se refieren a ella con horror, pero la sola referencia supone ya un índice de popularidad. Con la melodramática enlaza la folletinesca, que se publicaba por entregas, y cuyo principal cultivador fue Manuel Fernández y González. Sus rasgos característicos se resumen así: extensión del texto, impuesta por la necesidad de llenar las páginas del periódico; infracción del buen estilo, debida a la prisa en el escribir; acentuación de rasgos melodramáticos para conmover la sensibilidad media; descripción tópica y somera de los personajes; psicología elemental, exagerada, sin embargo, patéticamente, e intervención constante del autor para dirigirse al público. Rasgos folletinescos se encuentran en las mejores novelas realistas y aun actuales.

Conviene acabar estas observaciones sobre la novela romántica con una alusión, siquiera breve, al cuento. Cuento, para los románticos, designó, en conexión con leyenda y tradición, toda obra en prosa o verso de carácter legendario, fantástico o popular. Se reservó novela para obras en prosa, incluso breves, en alternancia con relación y cuadro, siempre que presentaran un matiz de aventura sentimental o psicológico. Los límites, en la práctica, se confundían: Gil y Carrasco llama novela a «El lago de Carrucedo», que es un cuento legendario.

La confusión aumenta si se trata de aproximar el cuento al cuadro de costumbres: muchos de éstos tienen verdadera estructura narrativa. Pero, salvadas todas las imprecisiones, lo cierto es

que los románticos dieron vida al relato breve, tan fecundo posteriormente, y restauraron la tradición, la conseja y la historieta popular. Al igual que en la novela, los cuentos más abundantes son los históricos y de contenido social. No falta tampoco el legendario, con el que enlaza Bécquer; pero es escaso el fantástico: sólo Piferrer y Ochoa dejaron alguna muestra.

IV. ORÍGENES DEL COSTUMBRISMO

El costumbrismo romántico presenta unas raíces nacionales y otras extranjeras. En la novela picaresca se daban ya tres ingredientes básicos del género: la observación de la vida diaria, un ligero hilo novelesco y el afán moralizante. Al fragmentarse aquélla en el siglo XVII, surge el cuadro de costumbres. Un brillante conglomerado de ellos resultan *Guía y avisos de forasteros* (1620), de Antonio Liñán y Verdugo; *El día de fiesta por la mañana* (1654), de Juan de Zabaleta, y *Día y noche de Madrid* (1663), de Francisco Santos.

A lo largo del siglo XVIII se sumó a la observación de costumbres un espíritu crítico y reformador, patente en *Teatro crítico* (1726-39), de Benito Feijoo, y en *Cartas marruecas* (1789), de José Cadalso. La aparición del periódico, por otra parte, favoreció la independencia del artículo. Por cierto que los primeros diarios españoles (Madrid, 1758, y Barcelona, 1761) preceden en varios años a los franceses (París, 1779). Abunda el artículo de costumbres en la segunda mitad del XVIII en revistas como *El Censor* (1781-87), *Correo de los Ciegos* (1786-91), *Diario de las Musas* (1790-91) y *Minerva o El Revisor General* (1817).

En época más próxima al romanticismo escribieron Eugenio de Tapia y Sebastián Miñano Bedoya, que legítimamente pueden incluirse entre los antecedentes nacionales de los costumbristas. Eugenio de Tapia (1776-1860) es el autor del *Viaje de un curioso por Madrid* (1807), que Mesonero conocía muy bien, y Sebastián Miñano (1770-1845), de los *Lamentos políticos del pobrecito holgazán* (1820), también titulados *Cartas de un pobrecito holgazán.* Tanto por el seudónimo como la actitud satírica ante la política española parece ser un predecesor de Larra.

A esta corriente nacional se superpone hacia 1830 otra de origen extranjero, principalmente francés. No hay que olvidar, sin

embargo, que los costumbristas europeos estaban muy familiarizados con la picaresca y la literatura moral española; *El Diablo Cojuelo,* de Vélez de Guevara, era sumamente popular en Europa, y Joseph Addison conocía perfectamente a Quevedo. Los españoles encuentran en ellos algo propio. Los escritores más admirados fueron Addison (1672-1719), Víctor Joseph Etienne, «Jouy» (1764-1846), a quien ya se le cita en *La Minerva* en 1817; Sebastián Mercier (1740-1814), y en menor escala moralistas y satíricos de los siglos XVII y XVIII, como Nicholas Boileau y Charles L. Montesquieu. Pero lo extranjero fue sólo una incitación: el costumbrismo español es en el léxico, los tipos, la visión del mundo profundamente original y nacional.

V. CARACTERÍSTICAS DEL COSTUMBRISMO

El costumbrismo romántico, si se acepta la opinión de Mesonero Romanos, surge de una necesidad múltiple. Se quiere, en primer lugar, testimoniar el cambio de la sociedad: el presente se ofrece confuso, contradictorio, dividido entre usos modernos, extranjerizantes, que se imponen, y rancia tradición, que desaparece. Si no se puede salvarla, hay, por lo menos, que dejar constancia de lo que se va quizá para siempre, pues con ello se va una parte del alma castiza. Si el escritor es tradicionalista, asume una actitud nostálgica ante el hecho; pero si es liberal, progresista, el cambio se encara casi siempre con esperanza.

Por otro lado, frente a la moda creciente de libros de viaje y memorias a cargo de extranjeros, que con frecuencia distorsionan la imagen de España, los costumbristas se sienten obligados a describir la verdad, a descubrir un país menos deformado por la fantasía romántica, más exacto. Gracias a ello se despliega ante los ojos del lector un amplio cuadro de tipos y costumbres que responden a la realidad, que son fruto de la observación directa y objetiva. La novela realista, más tarde, seguirá por este mismo camino.

Finalmente, el escritor costumbrista se considera el censor de su sociedad, colocado un poco al margen de la misma para observarla desapasionadamente y criticarla en los aspectos que juzgue negativos. Por eso oculta su personalidad debajo de un seudónimo, que lo convierte en cierto modo en persona diferente, des-

ligada del nombre propio social. Tales seudónimos aluden a la manía de hablar u observar: «El Pobrecito Hablador», «El Curioso Parlante». Por la misma razón se explica la tendencia a ponerse años y presentarse al público como viejo cargado de experiencia. La densidad de la crítica depende, por supuesto, de la categoría y el temperamento del autor.

Bajo el nombre general de cuadro de costumbres se esconden varias modalidades que es preciso diferenciar. Unos, las escenas, tienen por finalidad primordial reflejar hechos, aspectos, de la vida diaria; otros, los tipos, prefieren describir personajes; los hay también que se preocupan por componer un esquema de relato o narración aproximándose al cuento. Hacia 1842 aparecen las fisiologías que *Los españoles pintados por sí mismos* acoge en gran cantidad. El nombre, creado por Brillat-Savarin, fue popularizado por Balzac. Consiste en un estudio analítico de tipos o hechos con pretensión científica. Estébanez Calderón escribió una «Fisiología y chistes del cigarro».

Pero todas estas variedades coinciden en unas cuantas notas. Se centran en la pequeña historia, en pequeños sucesos cotidianos, en tipos de escasa importancia pública; en fin, en ese entramado activo, pero invisible de la sociedad, que no registran los manuales de historia, pero que son el substrato de ésta. Llevan títulos expresivos, «El castellano viejo», por ejemplo, que revelan bastante bien el contenido. Van acompañados de un epígrafe o lema que indica lecturas y preferencias del autor, resumiendo a la vez la actitud ideológica: Larra criticó estos usos en «Manía de citas y epígrafes», pero también los empleó ocasionalmente. Son breves y rara vez están escritos en verso. Combinan lo descriptivo o narrativo con reflexiones esparcidas acá y allá, y aun con el diálogo.

Se ha discutido no poco acerca de la prioridad cronológica de los costumbristas. Hoy es posible establecer un orden: Mesonero Romanos, con *Mis ratos perdidos* (1822), folleto de juventud poco conocido, precede en el tiempo a todos; le sigue Larra con *El duende satírico del día* (1828), y llega el último Estébanez Calderón, que se inició en las *Cartas Españolas* (1831 32), de José María Carnerero. Por su valor literario, Larra aventaja a todos los demás; pero en cierto modo los tres se complementan: Larra aportó la densidad moral, la acritud satírica y la perfección de estilo; Mesonero, el humor ligero y la conformidad burguesa;

Estébanez, el pintoresquismo tradicional y la gracia del regionalismo andaluz.

Al lado de estos tres existieron otros muchos, hoy olvidados. No estará de más, sin embargo, recordar aquí a algunos. José Somoza (1781-1852) antecede incluso a Mesonero cronológicamente, por la fecha de composición de sus artículos; pero éstos sólo se publicaron con posterioridad, a instancias de aquél, en el *Semanario Pintoresco Español.* Hábil narrador de anécdotas y evocador de costumbres pasadas, sobresale en «Usos, trajes y modales del siglo pasado», «El pintor Goya y lord Wellington», «Una anécdota de Pedro Romero». A veces revela un sentido social, como en «El tío Tomás», sobre la condición de los zapateros.

Santos López Pelegrín, «Abenamar» (1801-46) y Antonio María Segovia, «El Estudiante» (1808-74), ambos imitadores de Larra. editaron la revista *Nosotros* (1838-39) y recogieron en un volumen sus *Artículos satíricos y festivos* (1840) aparecidos en diversas publicaciones. Modesto Lafuente, «Fray Gerundio» (1806-66), autor de una muy conocida *Historia de España* (1850-59), destacó también en el periodismo satírico y costumbrista. Hay que mencionar sus «Capilladas» sobre personajes y costumbres, y el *Teatro social del siglo XIX* (1846). Tienen interés también sus relatos de viajero titulados *Viaje de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rin* (1842).

Antonio Flores (1821-66), fundador de *El Laberinto,* insertó allí cuadros de costumbres del pueblo bajo madrileño. Su *Ayer, hoy y mañana* (1853) resulta más valioso en lo retrospectivo que en lo actual. Clemente Díaz, de quien no se guardan noticias biográficas, brilla por las estampas rurales de la Mancha y demuestra a veces excelente sentido del humor. En el terreno regionalista destaca José Giménez Serrano, autor de finos cuadros andaluces.

Quien se interese por la historia completa del costumbrismo y sus cultivadores tendrá que consultar las *Cartas Españolas* y *El Semanario Pintoresco Español,* revistas ya descritas anteriormente, así como la colección titulada *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44), editado por el librero Ignacio Boix. Imita ésta en su formato *Heads of the People* (1840-41), y en su disposición, *Les Français peints par eux mes* (1840-42). Contiene la descripción de 98 tipos de todas clases: urbanos, populares, provincianos, sin ausencia de bandoleros y presidiarios. Predomina la

visión negativa de una sociedad degradada, sin élites, quizá sin dignidad.

La colección posee un valor inestimable para recomponer la vida del siglo XIX, como todos los demás cuadros de costumbres. Gracias al esfuerzo sistemático de recoger la realidad española, hasta la más recóndita, se conoce el contexto íntimo de aquellas gentes. Pero no para ahí la utilidad: el costumbrismo transmite su método de observación a la novela realista, que se convierte así en un depósito magnífico de costumbres. Hay que notar, sin embargo, que aquélla no proviene únicamente del costumbrismo, sino que en ella desembocan otras experiencias narrativas antes aludidas.

VI. DIRECCIONES DE LA CRÍTICA

La crítica literaria conoció un notable esplendor durante el romanticismo. Algunas de sus figuras se alzaron a talla tal y algunos de sus frutos fueron de tal excelencia que todavía repercuten decisivamente en el estudio e interpretación de la cultura española. Milá y Fontanals, por ejemplo, inicia una escuela de la que Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal descienden en línea directa; Gayangos transforma los estudios árabes y se convierte en padre de todos los modernos arabistas; Aribau levanta con la *Biblioteca de Autores Españoles* (1846) un monumento perenne a los escritores de España.

No todas las direcciones críticas de ese momento son nuevas. Algunas remontan al siglo XVIII, como la crítica histórica, erudita y filológica. No se perciben, en cambio, ecos de la doctrina del *no sé qué* de Feijoo ni de la estética de Esteban de Arteaga, reputadas por románticas. Pero hasta en lo heredado se nota un espíritu diferente, innovador, que se caracteriza por varios rasgos. Se implanta el subjetivismo, haciendo del gusto individual la única norma de juicio y prescindiendo definitivamente de las teorías clásicas. Consecuencia lógica es un cierto eclecticismo: no importa escuela, sino calidad. Cualquier creación literaria, romántica o no, si es buena, puede agradar a alguien en una circunstancia determinada.

Tales principios conducían más y más a una especie de impresionismo crítico, peligroso en cuanto favorecía el caos y dejaba

el alto oficio de juzgar a capricho de todo buen o mal gusto. Por eso, aunque formuladas sólo a medias, aparecieron algunas normas, algunos criterios, a través de los cuales el individuo orientase sus impresiones. Se establece primeramente el valor de lo popular: el pueblo, como opinaba Herder, es un artista innato, que ha expresado su alma de modo admirable en baladas, romances, cancioncillas, cuentos, poemas. Todo lo que lleve el sello de lo popular resultará sagrado para los románticos.

Se configura, por otro lado, siguiendo a Schlegel, una teoría social de la literatura: se ve ésta como producto de las condiciones sociales de cada pueblo, de cada época. La religión, la raza, el régimen político, el clima, son factores decisivos en la modelación de la obra artística. Al crítico le toca explicar la literatura partiendo de este principio y, por lo tanto, no debe medir todo por la misma norma ni aplicar los moldes de un país a las características culturales de otro. Gracias a estas ideas se reivindican con fundamento sólido las literaturas nacionales. Por fin se descubre, tras los muchos y confusos argumentos del siglo XVIII, que la literatura española del Siglo de Oro no es mala porque no se haya sujetado a las reglas del neoclasicismo francés.

Se afirma, por último, la doctrina de la igualdad de fondo y forma, que establece nuevas medidas para juzgar el estilo. Lo que se ha llamado forma, esto es, el género literario y el estilo, es la consecuencia natural e inevitable del tema, del fondo, de la visión que del mundo tiene el escritor. Se hace poesía o teatro conforme el asunto lo imponga; se emplea un lenguaje sublime o casero no porque se escriba comedia o tragedia, sino porque así lo exija el tema.

La imposición y triunfo de estos principios no fue resultado de un día. Se asiste a una progresiva implantación de los mismos, que se acelera con la llegada del romanticismo. Como una especie de compromiso entre afrancesados y nacionalistas, e intentando la inevitable síntesis, aparecen en el primer tercio del siglo XIX tres críticos de altura, calificados generalmente de eclécticos, que preparan el terreno: Quintana, Martínez de la Rosa y Lista.

Quintana elogia los romances y el cancionero en la introducción a *Poesías escogidas de nuestro romancero y cancioneros antiguos* (1802), a la vez que revaloriza la poesía áurea en *Poesías selectas castellanas* (1807). Martínez de la Rosa, en las notas que acompañan a su *Poética* y en los apéndices a la traducción de la

Epístola de Horacio a los pisones, defiende moderadamente el teatro del Siglo de Oro y reivindica otros valores literarios de España frente a los neoclásicos. Alberto Lista, a lo largo de numerosos artículos, recogidos parcialmente con el título de *Ensayos literarios y críticos* (1844), mostró sensibilidad hacia lo nuevo, tratando de comprenderlo, a pesar de sus ideas clásicas.

Aunque la posición de los tres no era estridentemente audaz, tuvo importancia histórica por su carácter de síntesis y por el prestigio de que gozaban ante los románticos. Siendo los tres neoclásicos, reconocían el fracaso del neoclasicismo al valorar positivamente lo condenado por éste. Y disfrutando de prestigio ante los románticos, especialmente Lista, que fue maestro de muchos, en cierto modo les animaban en la nueva dirección, al no condenarla. De hecho, uno de ellos, el más joven, Martínez de la Rosa, hasta se pasó de bando.

Abierta la brecha, poco a poco penetraron otras ideas a través de la disputa de Böhl de Faber con Mora, los artículos de *El Europeo* y el *Discurso* de Durán. Para 1828, fecha del último, ya se han difundido las doctrinas de lo popular, de la identidad fondo-forma, de la literatura como producto social, del valor de las literaturas nacionales, de lo absurdo de las reglas clásicas. Pero su codificación no se opera hasta 1837 con *Emancipación literaria didáctica* de Antonio Ribot.

Que la implantación de tales principios no fue fácil, a pesar de la comprensiva actitud de Quintana y Lista, lo revela el hecho de que todavía en 1839 el Ateneo de Madrid creyó oportuno iniciar un debate público sobre las tres unidades. Participaron en él Antonio María Segovia, en favor de éstas, y Antonio Alcalá Galiano, en contra. Hartzenbusch reseñó la polémica en *El Panorama,* asumiendo una postura moderada; pero el marqués de Pidal se atrevió a defenderlas en *Revista de Madrid* (1839). La dificultad del triunfo no debe engañar a nadie: el clasicismo estaba enterrado, a pesar de estas alarmistas resistencias. El testimonio de Milá y Fontanals es contundente.

Vistos los fundamentos que sustentan la crítica romántica, pueden señalarse ya las principales direcciones de la misma. La escuela historicista y filológica, proveniente del siglo XVIII, prosigue las diversas tareas iniciadas entonces. Se imprimen textos de todas las épocas, exhumando algunos desconocidos e inaccesibles y anotando todos profusamente: son ejemplares las edicio-

nes que de *El libro de Apolonio, El auto de los Reyes Magos* y el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, hizo el marqués de Pidal. El mejor monumento en este aspecto lo constituye, sin embargo, como ya se ha dicho, la publicación de la *Biblioteca de Autores Españoles,* a pesar de sus criterios poco rigurosos.

Se plantean problemas históricos en relación con las manifestaciones literarias de la Edad Media; Milá y Fontanals discute el origen y clasificación de los romances, sienta la teoría de la precedencia cronológica del cantar épico sobre éstos y estudia la vida de los trovadores. Surge así la necesidad de redactar historias literarias con conocimiento de causa, basadas en documentos, no sólo en juicios críticos; en este contexto se explica la *Historia crítica de la literatura castellana* (1861-65), de Amador de los Ríos.

Se fomenta el estudio del latín y el árabe como lenguas clave para el conocimiento del desarrollo del español, y si no se consigue ningún gran latinista aparece un gran arabista en la figura de Pascual Gayangos. Pero no sólo atrae la Edad Media; también son objeto de curiosidad el Siglo de Oro, destacando los trabajos de Manuel Cañete sobre el teatro prelopesco, y el siglo XVIII, para cuyo conocimiento resultan imprescindibles las obras de Leopoldo Augusto de Cueto.

Al lado de la crítica histórica y filológica se desarrolla una crítica literaria, preocupada por juzgar las producciones contemporáneas y resaltar sus valores. Sin duda ninguna, el nombre de Larra se destaca entre todos por la agudeza de sus opiniones; pero casi todos los demás contribuyeron profusamente: Hartzenbusch, Ochoa, Gil y Carrasco, Alcalá Galiano, Ferrer del Río, Cañete, Fernández Guerra han dejado también muy valiosos trabajos, gracias a los cuales se han salvado para la historia multitud de noticias que de otro modo se hubieran irremediablemente perdido.

Hay que destacar, finalmente, otra corriente que consistió en divulgar la historia literaria española en el extranjero. En Francia, Inglaterra y Alemania se editaron textos, a veces en edición bilingüe, a veces sólo en español, siempre precedidos de introducciones. Fue el iniciador Juan María Maury con *L'Espagne poetique* (1826-27), impresa en París, que puso al alcance de los franceses algunas joyas líricas de España. Notable resultó también en este sentido la labor de Ochoa en París. Faltó, en

cambio, como siempre ha faltado en España, quien se dedicara a estudiar seriamente las culturas extranjeras; nadie escribió trabajos dignos sobre Francia, Inglaterra, Italia como en aquellos países se escribían de España. La única excepción la representa la historia que Alcalá Galiano dedicó a las literaturas española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII.

6

Francisco Martínez de la Rosa

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

FRANCISCO Martínez de la Rosa es esencialmente un hombre público, un hombre de estado. Su intimidad pasó completamente inadvertida o fue escrupulosamente celada. Sólo un detalle ha traslucido, un detalle que pone una nota de fracaso profundo, de miseria humana en la grandeza externa: ya viejo, en 1857, tuvo una hija ilegítima a la que no reconoció y a la que condenó a extrema pobreza a pesar de que su amante, Magdalena Goya, fuera su fiel y constante amiga en su ocaso vital.

Como hombre de estado intervino en todos los momentos decisivos de la política española de su tiempo. Educado en el despotismo ilustrado, mantuvo siempre el respeto a la autoridad legítima y el desprecio al populacho, cuya tiranía reputaba la peor. Simpatizante con los principios liberales, deseó reformas imprescindibles, reajustes necesarios que dieran al país un sistema social más justo. Moderado, en busca de un ideal de mesura, de equilibrio, fue visto con sospechas por los dos extremismos: el conservador y el liberal. Aquél temía la pérdida de centenarios privilegios; éste le acusaba de antihistoricismo cuando era necesario un empuje radical hacia lo moderno. En la crónica escandalosa de rivalidades que llena la vida europea se le conoce con el apodo de Rosita la Pastelera.

Nació en Granada (1787) de familia burguesa acomodada. Niño prodigio, a los doce años ya estudiaba humanidades en la Universidad. Bachiller (1801), licenciado (1802), catedrático de

filosofía moral (1805), pocas carreras pueden imaginarse tan brillantes. Preocupado por los métodos didácticos, respondió con un informe (1806) a una circular real sobre reforma universitaria. Granada conocía entonces una inquietud cultural poco común, a pesar de las restricciones impuestas por la Inquisición local. Allí entabló amistad Martínez de la Rosa con José Joaquín de Mora. Iniciada la guerra de la Independencia, fue a Gibraltar para gestionar el envío de armas inglesas; luego a Cádiz (1809) y Londres (1810). En esta capital se relacionó con Blanco White, que le abrió las páginas de *El Español* y le presentó a Bentham; se inició así en el sistema parlamentario inglés, lo que sería decisivo en sus futuras concepciones políticas.

De regreso en Cádiz (1811), confraternizó con Quintana, Gallego, el duque de Rivas y Alcalá Galiano, principiando una fecunda actividad literaria. Elegido diputado en Cortes (1813), intervino decisivamente en las reformas tributarias y docente. Trasladadas las Cortes a Madrid (1814), luchó porque el rey acatara la Constitución; pero, fracasadas las gestiones y reinstaurado el absolutismo, fue encarcelado en Madrid y trasladado luego al Peñón de la Gomera (1815-20), donde no cesaron sus trabajos de escritor. El retorno, tras el triunfo de Riego, constituyó una sucesión de desagravios.

Otra vez en Cortes, participó activamente en las sesiones; a él se debió la reorganización de la enseñanza y la ley de libertad de imprenta. Opuesto a la actuación violenta y directa de las sociedades patrióticas, sufrió un atentado del que le libró con bien la intervención del ejército. Jefe del gobierno (1822), se vio en una situación muy difícil, pues no contaba ni con el apoyo del rey ni de las Cortes; quiso por entonces modificar la Constitución de 1812 para introducir una cámara alta, pero el rey no le hizo caso. Ello, sin embargo, le valió de los liberales la acusación de conjurar con el monarca para volver al absolutismo y a él se achacaron los sucesos del 7 de julio de 1822, que condujeron a la huída del rey a Cádiz y la intervención de la Santa Alianza.

De nuevo salió para el destierro (1823), recorriendo Italia como turista y fijando su residencia en París. Su actuación política en el exilio está poco clara: se relacionó con los exiliados, pero también con la embajada. Hizo amistad con Balzac y fue recibido por la sociedad parisiense más selecta. Vio representado en el teatro de la Porte Saint Martin su drama *Aben Humeya*

(1830). Regresó a Granada (1831) y la reina regente lo llamó a formar ministerio (1834). Tres fueron sus logros: el triunfo sobre el miguelismo en Portugal, la firma de la Cuádruple Alianza para oponerse al carlismo y la aprobación del Estatuto Real que dotaba a España de un sistema bicameral del tipo inglés con un estamento de próceres nombrado por herencia y otro de procuradores por elección. Desórdenes callejeros, quema de conventos, ataques de los liberales al Estatuto y otros proyectos, fracasos en la guerra carlista precipitaron su caída (1835).

Se opuso en Cortes a los proyectos financiero y electoral de Juan A. Mendizábal, defendiendo en cambio el principio de elección directa. Jefe del partido moderado (1837-39), director de la Real Academia de la Lengua (1839), volvió al exilio (1840-43) con la marcha de María Cristina, hasta que, con el triunfo de los moderados, consiguió otra vez cargos. Embajador en París (1844), hizo reconocer a Isabel II por varios gobiernos. Ministro de Asuntos Exteriores con Narváez (1844), realizó gestiones para un concordato, que fracasaron por la cicatería de la Santa Sede. Embajador en Roma (1848), sostuvo enérgicamente al Papa en la revolución y organizó en su favor una fuerza expedicionaria española. Presidente del Congreso (1851 a 1860), presidente del Consejo de Estado (1858), murió en Madrid (1862).

POESIA. *Oda a los atributos de Dios,* F. Gómez (Granada, 1805). *Zaragoza,* T. Bensley (Londres, 1811). *Poética,* Villalonga (Palma, 1831), aparecida previamente en los tomos I y II de *Obras literarias* (1827-30). *Poesías,* Jordán (Madrid, 1833). *Libro de los niños,* Tipográfica (Madrid, 1839).

TEATRO. Las fechas corresponden al estreno a no indicarse lo contrario. *Lo que puede un empleo* (1812). *La viuda de Padilla* (1812). *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821). *Edipo* (1832), pero publicada en *Obras literarias* (1827-30). *Moraima,* escrita hacia 1818, no se representó; se publicó en París, 1830. *Aben Humeya* (1830), pero en Madrid sólo en 1836. *Los celos infundados o el marido en la chimenea* (1833). *La conjuración de Venecia* (1834), pero publicada por Didot (París, 1830) junto con los «Apuntes sobre el drama histórico». *La boda y el duelo* (1839). *El español en Venecia* o *la cabeza encantada* (1840). *Amor de padre* (1856), pero escrita en 1849.

NOVELA. *Doña Isabel de Solís, reina de Granada,* Jordán (Madrid, 1837).

HISTORIA. *La revolución actual de España,* Imp. del Ejército (Granada, 1813), pero publicado antes en *El Español* (1811), núms. 7-8. *Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas. Bosquejo histórico,* Jordán (Madrid, 1834). *El espíritu del siglo,* Madrid 1835-41, 10 vols. *Bosquejo histórico de la política de España desde los Reyes Católicos hasta nuestros días,* Rivadeneyra (Madrid, 1857), 2 vols.

PRINCIPALES EDICIONES. Obras literarias, Didot (París, 1827-30), 5 vols. *Obras completas,* Baudry (París, 1844-54), 5 volúmenes. *Obras dramáticas,* Rivadeneyra (Madrid, 1861). *Obras,* Atlas (Madrid, 1862), introducción de Carlos Seco, BAE, 148-63. *Obras dramáticas,* Espasa-Calpe (Madrid, 1833), ed. y notas de Jean Sarrailh.

II. TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA

Martínez de la Rosa, espíritu de la Ilustración, se dejó llevar constantemente por un afán didáctico, aprovechando todas las ocasiones para teorizar y dar consejos sobre la producción literaria. Quizá se sintiera, por otro lado, poco seguro de su propia dirección artística, pues no omite oportunidad de justificarla. El hecho es que, por uno u otro motivo, transmitió un cuerpo de doctrina crítica nada despreciable, que urge tener en consideración. Está contenido principalmente en la *Poética,* dentro de la cual hay que distinguir: la poética propiamente tal y la traducción de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, en verso, donde se exponen los principios neoclásicos; unas «Anotaciones» en que los discute y muchas veces contradice; cuatro «Apéndices», que constituyen una especie de historia literaria de España.

Las fechas de composición de unas y otras cosas varían; la poética y la traducción de Horacio son anteriores a 1820 y fueron escritas, según confesión del autor, para suplir la falta de tales tratados en España. Las «Anotaciones» y los «Apéndices» datan con posterioridad a 1824. Por lo primero, Martínez de la Rosa enlaza con los neoclásicos, aunque resulta superior a tratadistas contemporáneos como Francisco Sánchez Barbero, autor de *Principios de retórica y poética* (1805), y José Gómez Hermosilla, que compuso un *Arte de hablar en prosa y verso* (1829). Por lo segundo, se acerca a los defensores de la cultura española, aun-

que resulta mucho más tímido en sus apreciaciones que Durán en su *Discurso.*

Martínez de la Rosa conoce perfectamente a los teóricos precedentes, a los que cita con soltura: Aristóteles, Quintiliano, los neoclásicos franceses, italianos y españoles, en especial Luzán, Agustín Montiano, Arteaga, Blas Nasarre, Jovellanos y Quintana. No ignora tampoco la avanzada romántica de los hermanos Schlegel, Sismondi y Bouterwerk. La poética propiamente tal se divide en seis capítulos, en los que se trata de las reglas generales de la composición (imitación de la naturaleza, expresión sencilla y clara, armonía poética) y de los géneros literarios (lírica, teatro, epopeya).

De las «Anotaciones» destacan algunos puntos. Defiende el autor las posibilidades expresivas del español, demostrándolas con ejemplos: la dulzura de Garcilaso, la fluidez de Manrique, la rotundidad del *Cantar del Mio Cid.* Exhorta al cultivo del idioma, previniendo contra el galicismo y el arcaísmo. Condena a los poetas del XVI por poco originales y a los del XVII por extravagantes (Góngora) u ofensores del decoro verbal (Quevedo). Caracteriza bien los procedimientos estilísticos del barroco, resumiéndolos en latinismos, dislocación sintáctica y empleo masivo de tropos y figuras.

La diferencia entre prosa y verso le parece una cuestión de grado, no de naturaleza; elección de palabras, artificio en la colocación, uso de figuras, simetría de los períodos musicales. Habla detenidamente de la rima y la cadencia rítmica, concediendo a ésta más importancia. Se refiere a la irregularidad métrica de la épica castellana, a la importancia de la música en el desarrollo de la lírica, a la aparición del octosílabo con Alfonso el Sabio. Hace una excelente caracterización de los subgéneros de la lírica, muy útil todavía para distinguirlos debidamente, aduciendo ejemplos de escritores españoles, lo que le da pie para trazar una historia, crítica y antología de tales subgéneros en España. Particular atención dedica al romance como poesía nacional.

En el «Apéndice sobre la poesía épica española», tras considerar como definitivos en su género *La Mosquea,* de José Villaviciosa; el *Bernardo,* de Balbuena, y *La Araucana,* de Alonso de Ercilla, analiza detenidamente éste. Señala como defectos la pequeñez épica del tema, el escaso sentido nacional, pues se critica a los españoles; la falta de un héroe central, el mal enlace de los

episodios, las frecuentes digresiones, la prolijidad. Alaba, en cambio, la magnificencia de los discursos, la variedad de caracteres, la sencillez y verismo de las descripciones, lo feliz de las comparaciones.

Se constata en el «Apéndice sobre la poesía didáctica española» la escasez del género en la península, achacándola a lo atrasado de la filosofía, el predominio de la fantasía y la influencia del clima que incita más al brillo que a la solidez. Juzga el *Ejemplar poético,* de Juan de la Cueva, que encuentra falto de método, de plan incompleto e inexacto; el *Poema de la pintura,* de Pablo de Céspedes, de majestuoso vuelo; algunas muestras de los Argensola; la *Diana,* de Nicolás Fernández de Moratín, ameno, pero lleno de digresiones; las *Edades del hombre,* de Diego González, de elevación y grandeza; *La Música,* de Iriarte, y *La Pintura,* de Rejón de Silva, ambos fríos y prosaicos.

En el «Apéndice sobre la tragedia española» se parte de las traducciones de Fernán Pérez de Oliva y la *Nise Lastimada,* de Jerónimo Bermúdez. Estudia las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola y la *Numancia,* de Cervantes, pieza de acción poco coherente, pero de aciertos casuales. Achaca a Lope, de quien comenta con detalle algunos pasajes del *Arte nuevo de hacer comedias,* la muerte de la tragedia. En el siglo XVII no hay tragedia, pero existen elementos trágicos. Luzán, con su *Poética,* y Montiano, con sus *Discursos sobre las tragedias españolas,* inician la restauración del género, que logra su joya con la *Raquel* de García de la Huerta, notable por la grandiosidad del tema, la nobleza del estilo y la verdad de los caracteres.

En el «Apéndice sobre la comedia española» se traza la historia del teatro peninsular desde la Edad Media, indicando debidamente la función de Juan del Encina, Torres Naharro, Virués y Juan de la Cueva. Define el teatro del Siglo de Oro por exceso de imaginación, falta de sentido moral, predominio de la aventura sobre el análisis de la pasión, la rica invención, el buen manejo del diálogo y la musicalidad del verso. Estas cualidades se encarnan en Lope, creador del teatro europeo moderno, al que suministró muchos temas. Ve en Calderón un ingenio brillante, pero condena los *autos sacramentales.* Tiene elogios para Ramón de la Cruz y los dramaturgos neoclásicos.

Desde el punto de vista del romanticismo, el estudio más importante de Martínez de la Rosa son los *Apuntes sobre el drama*

histórico. Constata su antigüedad, pues ya aparece citado en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, y analiza la modalidad del Siglo de Oro, donde no se supo penetrar en el carácter de hombres y épocas. Teóricamente se justifica por unir utilidad y deleite. Sus reglas se resumen: fidelidad histórica, pero evitando caer en la mera crónica; unidad de acción, escogiendo y enlazando hechos significativos; color local; estilo acomodado a sucesos y personas.

Destaca, por último, dentro de las ideas literarias de Martínez de la Rosa, el ensayo sobre *Edipo,* muestra ejemplar de cómo se puede hacer literatura comparada. Señalando los méritos, defectos y variantes de cada uno, persigue el tema en Sófocles, Séneca, Corneille, Voltaire, Dryden, Lee y otros escritores menores con una agudeza realmente sorprendente. Anotando la diferencia entre el teatro griego y el europeo, indica la mayor sencillez de aquél frente al afán de éste por complicar las tramas.

III. POESÍA Y NOVELA

Martínez de la Rosa no pasa de ser un poeta mediocre. Aunque en el prólogo a sus *Poesías* se declara ni clásico ni romántico, resulta con muy pocas excepciones lo primero. Precisamente, lo mejor de su ingenio se logra cuando existen por medio preocupaciones didácticas: la *Poética,* ya comentada; *El libro de los niños,* con máximas, oraciones y notas de geografía; algunas composiciones como «El huérfano» y «El nido». Cultivó con poco éxito la anacreóntica y la letrilla. Sobresale en lo satírico, especialmente en «El cementerio de momo», colección de epitafios humorísticos que se han hecho muy populares.

En el género filosófico no añade nada nuevo: *Discurso moral sobre los límites de la razón humana,* apelación a Dios frente a la razón destructora de ilusiones; *Discurso moral sobre la paz del ánimo,* defensa de la libertad moral; *Epístola* al duque de Frías, sucesión de tópicos consoladores por la muerte de su mujer. La guerra de la Independencia y el destierro le inspiraron diversas composiciones: el extenso poema *Zaragoza* revive la resistencia heroica de la ciudad; del viaje a Londres data *El recuerdo de la patria,* y de su exilio, *La tormenta* y *La vuelta a la patria,* con predominio de sentimientos de melancolía.

Es también autor de unos «Fragmentos» de un poema neoclásico sobre el conde Pedro Navarro. La descripción que hace del ejército africano guarda semejanza con otra de *Florinda,* del duque de Rivas. Una nota más romántica se da en «La Alhambra», por el sentido de las ruinas; «La soledad», «El reloj de arena» y «La muerte», por sus ideas de desengaño, vanidad y paso del tiempo; «Canción guerrera», por el asunto griego.

Como novelista dejó únicamente *Doña Isabel de Solís,* escrita, según confesión propia, para emular a los extranjeros. Escogió por marco Granada, a causa de ser su tierra y haber sido celebrada por Irving. Ofrece una minuciosa documentación que se desparrama en copiosísimas notas. Trata de la historia de Isabel, noble cristiana cordobesa que, cautiva de los moros, renunció a su fe y se casó con Muley Hacen, volviendo al cristianismo tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Dividida en tres partes, la primera se dedica al cautiverio y boda de Isabel; la segunda, a las rivalidades de Zegríes y Abencerrajes; la tercera, a las hazañas del Zagal y conquista de Granada.

La obra tiene más de historia que de novela. Preocupado por la erudición, el autor interviene con frecuentes comentarios y jamás permite vagar su fantasía. La incapacidad descriptiva es total: se ve, por ejemplo, en la descripción de las fiestas del castillo y de las bodas, que se enumeran monótonamente, pero no se resucitan con la imaginación. El carácter de Isabel y sus sentimientos están bien captados: la soledad, los escrúpulos de fe, la transformación en mora, el orgullo de reina destronada; pero infelizmente esto ocupa un lugar secundario en la novela, destinada más a trazar un cuadro de época.

IV. TEATRO

El teatro de Martínez de la Rosa debe agruparse en torno a tres momentos que no siempre coinciden, por supuesto, con las fechas de estreno de las obras: entre 1812 y 1820 aparecen tragedias neoclásicas y comedias costumbristas; entre 1820 y 1834, dramas históricos; con posterioridad, la producción es escasísima y de diversa índole. La división se rompe ocasionalmente, pues *Edipo* se escribe en el segundo período y *La boda y el duelo* en el tercero. Ello revela las vacilaciones del autor entre un sistema

en el que se ha educado y otro nuevo que le atrae. Por otro lado, si se consideran las fechas de sus poesías y su *Poética* y se comparan con las del teatro, se observa que Martínez de la Rosa termina su carrera de escritor literario hacia 1834 para dar paso al historiador.

Las comedias costumbristas se insertan en la tradición moratiniana y están llenas de afán moralizante, que se expresa no sólo en la acción, sino incluso en el diálogo. Las tesis resultan por demás inocuas, centradas por lo general en el buen ejemplo amoroso. Los personajes carecen de verdad humana. *Lo que puede un empleo* sobrevive tan sólo como interesante testimonio de época; estrenada en plena efervescencia reformadora en Cádiz, ridiculiza a un tipo reaccionario opuesto a las grandes reformas liberales que son objeto de incesante elogio.

La niña en casa y la madre en la máscara critica a la mujer casquivana que descuida la educación de la hija y la pone así al borde de un desastre moral. *Los celos infundados o el marido en la chimenea* es una inocente broma para curar de celos inoportunos a un viejo casado con mujer joven; pero toda la situación peca de inverosímil, absurda. *La boda y el duelo* contiene una lección contra el matrimonio forzado y contra el matrimonio de viejo y moza. Hay un excelente estudio de la frivolidad femenina.

Con la excepción de *Edipo,* las tragedias de Martínez de la Rosa responden al modelo ilustrado de Quintana; como en él, provienen los temas de la historia nacional; se tiende a lo declamatorio, poniendo en boca de los personajes discursos de contenido político; se busca lo patético y un cierto sentimentalismo llorón; se aprovecha toda ocasión para denostar a los tiranos y exaltar la libertad. Todas están escritas en verso.

Morayma se basa en la *Historia de las guerras civiles de Granada,* de Ginés Pérez de Hita. Versa sobre la infortunada suerte de Morayma y su hijo, perseguidos y asesinados por Boadil, quien aparece como un rey débil, miedoso y dominado por su madre. Abundan el tono lacrimoso y los gritos de libertad. *La viuda de Padilla* se presenta como un verdadero manifiesto liberal, lo mismo que *Lanuza,* del duque de Rivas. Le precede un «Bosquejo histórico de las guerras de las comunidades», de la que es un episodio. Existe un claro paralelo entre los comuneros, que luchaban contra el absolutismo de Carlos I, y las Cortes de Cádiz, empeñadas en defender la patria y la libertad.

María de Padilla, cercada en Toledo por el emperador, resiste dádivas y amenazas, rechaza mensajeros, lucha contra traidores, hasta que al fin se suicida despreciando a un pueblo que no la sigue:

Esclavos que abomino y que desprecio,
gozad vosotros del perdón infame;
mi libertad hasta el sepulcro llevo.

El conflicto más importante se plantea en torno a la justificación de la destrucción de un pueblo cuando el inevitable vencedor le ofrece una paz honrosa. Martínez de la Rosa no resuelve el conflicto; lo deja en la duda, limitándose a contraponer el heroísmo de la viuda al sentido común de los políticos. María de Padilla está perfilada a lo héroe, pero no queda bien claro si pelea por la patria o por sus propios intereses, para vengar a su marido. Quizá sea esto su principal defecto como pieza política.

Edipo ocupa un lugar aparte. Marcelino Menéndez y Pelayo la reputaba en sus *Estudios de crítica e historia literaria* como la mejor imitación de Sófocles por ser la más fiel. Martínez de la Rosa se ha permitido unas cuantas modificaciones: retrasar el descubrimiento del incesto para prolongar el interés; ocultar cuidadosamente el origen de Edipo para hacer verosímil el incesto; acentuar el carácter violento de Edipo que se comporta como un tirano, lo que facilita el castigo; recargar el elemento romántico, mostrando a Layo levantándose del sepulcro para acusar a Edipo.

Los dramas históricos representan una abertura al romanticismo, pero conservan las mismas notas que caracterizan sus tragedias. Naturalmente no se respetan las unidades de tiempo y lugar como en ellas; se emplea la prosa y se cultiva el colorido local por diversos medios. *Aben Humeya* se funda en *Las guerras de Granada,* de Diego Hurtado de Mendoza, y la *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada,* de Luis Mármol. Tiene por asunto la suerte de Aben Humeya, proclamado rey de los moriscos sublevados, que se propone realizar una justicia imparcial aun contra sus sentimientos y cae asesinado por el partido rival.

Se sostiene la tesis de que la revolución se devora a sí misma y de que la violencia engendra la violencia. Hay un romanticismo externo con decoraciones moras, fiestas y canciones, contrastes

violentos como el fuego y la venganza en medio de la nieve y la paz navideña. También se da cabida al horror en el escenario, pues nada menos que tres asesinatos ocurren a la vista del público. Precede a la obra un prólogo en que se habla del color local y la verdad histórica.

La conjuración de Venecia, obra maestra de Martínez de la Rosa, se estrenó con notable éxito. Son sus fuentes *Rerum italicorum scriptores,* de Ludovico A. Moratori; la *Historia de la república de Venecia,* de Pierre-Antoine Darn; *Romeo and Juliet,* de Shakespeare, en el modelado de la pareja de amantes, y *Le more de Venise,* de Alfred de Vigny. Transcurre la acción en 1310 y tiene como argumento la conjuración de varios nobles venecianos, entre ellos Ruggiero, el protagonista, contra el despótico gobierno de Pedro Morosini. Fracasada la misma, los conjurados son condenados a muerte: Morosini descubre, después de ejecutada la sentencia, que Ruggiero era su propio hijo. El desgraciado amor de Ruggiero por Laura, que se lleva en absoluto sigilo y que al fin se frustra por razones políticas, da valor permanente y universal a la obra: la razón de estado triunfa una vez más sobre el derecho del individuo a la felicidad.

Martínez de la Rosa expone reiterativamente su teoría de la revolución. Largos discursos en boca de los conjurados airean sus más queridas opiniones: la revolución no es contra las leyes, sino contra los tiranos; es peligroso reclamar la justicia por la violencia; el pueblo no ha nacido para mandar, sino para obedecer. El espíritu romántico hace su aparición en escenas sepulcrales, acumulación de horrores, como el tormento de los conjurados, y los cuadros costumbristas del carnaval. Por la abundancia de procedimientos efectistas en el estilo y el sentimentalismo de muchas situaciones, *La conjuración de Venecia* enlaza con el melodrama.

Pero está mejor construido que cualquiera de ellos. El progreso y fracaso de la revolución constituye un modelo de estudio político. Los personajes poseen fuerza humana y saben expresar sus sentimientos adecuadamente. La gradación pasional y la tragedia están bien logradas. Cada escena a su vez conserva sumo rigor estructural: así, en la escena II del acto II, en que Laura aguarda en el cementerio la llegada de Ruggiero, se pasa de la creación de ambiente a sentimientos de angustia para acabar en los presagios de la venida del amante y la alegría del abrazo.

Sólo dos obras más escribió Martínez de la Rosa para el

teatro: *El español en Venecia* y *Amor de padre,* correspondientes a su último período. La primera, la más romántica de todas, resulta una deliciosa comedia de enredo escrita al modo del Siglo de Oro: el protagonista, Luis, es un tenorio sevillano y pendenciero que termina cayendo en las redes amorosas de Inés. La pieza se desenvuelve con ligereza y gracia, y frente a la habitual sequedad del autor hay algunos momentos líricos, como los monólogos «Noche plácida y serena» y «Amarga hiel de los celos».

Amor de padre revive un episodio de la revolución francesa que guarda cierta analogía con *A Tale of Two Cities* (1859), de Charles Dickens: un padre sustituye a su hijo en el cadalso; pero éste se delata y muere también lleno de dolor y despecho. El drama ofrece interés por reflejar artísticamente las ideas de Martínez de la Rosa sobre la revolución francesa: critica su violencia, el odio a los ricos, la quema de conventos y otras cosas que hacen buena la Inquisición. En su visión negativa de Robespierre quizá haya influido *The French Revolution,* de Carlyle.

V. HISTORIA Y PENSAMIENTO POLÍTICO

En Martínez de la Rosa el literato no debe oscurecer al pensador político ni al historiador. Se trata, en efecto, de un hombre que rigió decisivamente los destinos del país y que se planteó con agudeza los problemas de España, de su decadencia, de las posibles soluciones para el futuro. Las obras que interesan en este aspecto de su personalidad o son piezas oratorias o trabajos históricos. Como orador destaca por su claridad: plantea nítidamente las cuestiones, reduce los problemas a lo esencial, acaba siempre con un resumen y perfila la solución como buena o mala, justa o injusta. Por testimonios del tiempo se conoce su eficacia, basada en cierto patetismo verbal y de acción, en su profundo conocimiento histórico y en la evocación brillante de los hechos de que había sido testigo.

Como historiador, se documentaba siempre concienzudamente, siendo lector infatigable, muy al tanto de cuanto se publicaba en Europa. Maneja con fluidez los teóricos franceses del siglo XVIII, en especial Montesquieu; pensadores liberales ingleses, como Edmund Burke y Bentham, y, por supuesto, los políticos

españoles, sobre todo Jovellanos. Por otro lado, en sucesos de la época moderna, se convierte en fuente de primera mano para la historiografía española, pues fue protagonista de muchos. Su método, como sostenía en *Revista de Madrid* (1839), «¿Cuál es el método o sistema preferible para escribir la historia?», es flexible, adaptándose a los temas, procurando la moderación y objetividad, analizando causas y efectos. Sus razonamientos son siempre rigurosos e implacables, sin dejarse arrastrar por el pintoresquismo.

Hernán Pérez del Pulgar es una biografía muy documentada del famoso soldado (1451-1513) que logró clavar en la mezquita de Granada un letrero con la palabra *Ave María* durante los días de la conquista. *La revolución actual de España,* obra de juventud, más fogosa que científica, analiza la guerra de la Independencia, condenando la perfidia de los franceses, que se valieron de medios ilícitos para medrar en el mundo. Exalta el heroísmo español y critica la inacción de los dirigentes, que no se decidían a convocar Cortes. Pero las obras más ambiciosas son *Espíritu del siglo* y *Bosquejo histórico de la política en España.*

La primera constituye un extenso examen de la situación europea desde la revolución francesa hasta 1848. Se escoge como punto de partida la revolución porque en ella se origina el espíritu del siglo, que no es otro sino la inquietud surgida por el desajuste entre instituciones y necesidades sociales, intereses reales de la sociedad e intereses de grupos, y que ha llevado a los gobiernos más capacitados a tratar de hermanar la libertad con el orden como único medio de no llegar al caos. Ensayo de amplio vuelo, del que pocos paralelos se ofrecen en España, sigue paso a paso la evolución de los diversos pueblos europeos, juzgándolos a la luz de los principios liberales y tratando de deducir una filosofía política. *El bosquejo histórico* repite el análisis en relación a España, comenzando con los Reyes Católicos como fundadores de la España moderna. Cabe extraer de ambas un prontuario político e histórico.

Principios políticos.—La política, para Martínez de la Rosa, es una ciencia rigurosa: ignorar sus fundamentos engendra malos gobernantes. La soberanía nacional aparece como la base del poder, que se ejerce a través del gobierno. El gobierno ideal es el constitucional, equidistante del absolutismo monárquico y de la anarquía popular. Tal gobierno queda garantizado con un rey, una constitución, una cámara alta (estamento de próceres o aris-

tocracia), una cámara baja (estamento de procuradores o pueblo), y la libertad de prensa, que vele por el justo ejercicio del poder.

El gobierno constitucional es producto de varios factores: la estima de la opinión pública, que se manifiesta mediante la elección directa; el desarrollo de la educación, que elimina el espíritu de secta; el respeto a la propiedad privada como base de estabilidad político-social; el espíritu mercantil y el auge de las ciudades. Se asegura así la libertad, que en modo alguno ha de entenderse como igualdad absoluta, sino como jerarquía operante y permeable.

Las reformas son preferibles a la revolución, porque la revolución instaura los mismos abusos que combate: todo gobierno democrático tiene previsto el mecanismo de cambio y progreso. Un gobierno legal jamás emplea las bayonetas contra el pueblo, y si lo hace, se suicida. La intervención del ejército en la política es funesta, pues revela falta de disciplina ante el poder nacional. Es absurdo llamar al ejército para salvar el estado, destruyendo precisamente los poderes de éste. «Cuando la fuerza armada discute, está ya cerca de mandar.»

Toda injerencia extranjera en los asuntos internos de un país ha de condenarse inmediata y violentamente. El equilibrio de poder es la regla de oro de los pueblos europeos: todos los sistemas de alianza se explican por él.

Principios históricos.—El gran error de los Reyes Católicos fue la política italiana, causa de todos los males españoles, y el no haber previsto que el trono español pudiera parar en manos extranjeras. Los Austrias mataron las libertades españolas y el sistema representativo. Carlos V instauró una política de guerras europeas; Felipe II, por su intolerancia y despotismo, arruinó al país, desaprovechando la gran oportunidad de convertirlo en un poder imbatible; los otros dieron el lamentable espectáculo de los validos, deteriorando la imagen de la realeza.

De los Borbones, Felipe V es condenable por sus campañas militares, y Fernando VI, elogiable por su pacifismo. Carlos II, bueno en su política interna, se equivocó en la externa: el Pacto de Familia puso a España a merced de Francia, que hundió la marina, invadió el territorio y fue siempre ingrata a la generosidad española. A España le hubiera sido mejor una política de neutralidad en relación a Europa y una alianza con Inglaterra, que, al fin y al cabo, se opuso en Utrech al desmembramiento de las colonias.

Fernando VII usurpó el trono por rebeldía contra su padre, causó la pérdida de las colonias por intempestivo absolutismo y desprestigió a España ante el mundo, como lo demuestra el trato de potencia secundaria que se le dio en el Congreso de Viena. Su último error fue no haber convocado Cortes para abolir la ley sálica, lo que sumió a España en la guerra civil. Con él la monarquía escribió su partida de defunción, por más que luego se haya intentado restaurarla en sentido liberal. Frente a él se alzaron los hombres de las Cortes de Cádiz, cuya Constitución, basada en la francesa de 1789, instauró las libertades y opuso la España moderna a la antigua.

Napoleón se enfrentó a una nación, no a un gobierno; por eso perdió la guerra. La Constitución de Bayona era buena por impulsar las reformas. Con ella las colonias americanas fueron admitidas por primera vez a Cortes, lo que resultó uno de los motivos de la independencia. A éste se suman otros: el ejemplo de Estados Unidos y su intervención para dominar el comercio; la pérdida de la marina en Trafalgar; el que Napoleón fuera visto como usurpador, provocando la aparición de juntas locales; la concesión de derechos por parte de la Junta Central.

7

Angel de Saavedra, Duque de Rivas

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

ANGEL de Saavedra nació en Córdoba (1791), de familia cuya nobleza remontaba a la Edad Media. Como suele ocurrir a los hijos de los poderosos, se vio mimado por la fortuna desde niño. Preceptores franceses le enseñaron historia, francés y dibujo, y a los ocho años ya había conseguido, entre otros honores, el hábito de la Orden de Santiago. Ingresó en el Seminario de Nobles de Madrid (1802-6) y presenció la caída de Godoy en Aranjuez (1808). Participó en la guerra de la Independencia, siendo gravemente herido por los franceses en Ontígola, hecho que recuerda en su romance amoroso «Con once heridas mortales». Presente en el sitio de Cádiz, se destacó por su valor, lo que no fue óbice para dedicarse también a las actividades literarias. Nombrado coronel de Caballería, se fijó en Sevilla (1813-19), entregándose a la vida social, la pintura, el teatro y la poesía.

De regreso en Córdoba (1819), se enamoró de una muchacha que pasaría a su poesía bajo el nombre de Olimpia y cuya identidad se ignora. Tras breve estancia en París, salió (1821) diputado liberal por su ciudad natal; en las Cortes trabó decisiva amistad con Alcalá Galiano y contribuyó a declarar la incapacidad del rey. Condenado a muerte (1823) al comenzar el segundo período reaccionario del infausto Fernando VII, marchó al destierro, dirigiéndose a Londres, donde se ganó la vida dando lecciones de español. Se casó en Gibraltar (1825) con Encarnación Cueto Ortega y, no admitido en Italia, se estableció en la isla de Malta.

Se hizo aquí gran amigo de John Hookhan Frere, buen conocedor de la cultura española, que afianzó el incipiente gusto romántico del desterrado. Pasó luego a París y otras ciudades francesas (1830), sufriendo no pocas penurias económicas.

Muerto el rey, regresó a la patria (1834), heredando entonces por fallecimiento del primogénito el título de Duque de Rivas e ingresando activamente en la política a través del Estamento de Próceres como liberal moderado, con tendencia al conservadurismo. Miembro honorario (1834) y de número (1846) de la Real Academia Española. Presidente de El Ateneo (1835). Sufrió nuevo exilio (1836-37) tras haber participado en el Gobierno de Istúriz. Obligado a alejarse del mundo político, se refugió en Sevilla (1840-44), siendo éstos sus años de mayor fecundidad literaria. Embajador de España ante el reino de las Dos Sicilias (1844-50), presenció las revueltas contra Fernando II, apoyando decididamente a éste. Su casa, según la ha descrito su joven secretario, Juan Valera, era un brillante centro de tertulias.

De vuelta en Madrid (1850), tuvo nuevos disgustos al participar en el ministerio Fernández de Córdoba (1854). Embajador en París (1859-60), gozó de la amistad de Napoleón III y su esposa española. Presidente de la Real Academia (1862), su máximo prestigio como hombre público lo alcanzó al ser nombrado presidente del Consejo de Estado (1863-64). Murió en Madrid (1865). El Duque de Rivas ha sido muy parco en noticias personales: nada queda que pueda revelar sus sentimientos íntimos, su carácter, sus preocupaciones. Sí hay, en cambio, testimonios de gentes que lo trataron, como Zorrilla y Valera, entre otros.

Señor andaluz, reunía en sí las buenas y malas cualidades del tipo: cultivador y amigo de las letras, firme en las amistades, amante de la vida social, moderado en ideas, más apto para la diplomacia que para la política. Fue liberal por moda más que por convicción, por pensamiento más que por vivencia, tendiendo al fin a lo que en él era natural apetencia: el conservadurismo. Rivas se hubiera sentido más a gusto en el despotismo ilustrado, protegiendo paternalmente a un pueblo dócil, que en el liberalismo, tratando de convivir con una plebe insubordinada.

POESÍA. *Poesías,* Patriótica (Cádiz, 1814). Contiene «El paso honroso». *Poesías,* segunda edición corregida y aumentada, Sancha (Madrid, 1920-21), 2 vols. Se insertan dos obras dramáticas estrenadas en provincias. *El duque de Aquitania y Malek-Adhel*

(1818). *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo,* Lib. Hispanoamericana (París, 1834), 2 vols. «Prólogo» de Antonio Alcalá Galiano. Se incluyen en apéndice «Florinda» y algunas poesías inéditas. *Romances históricos,* Salvá (París, 1841). «El crepúsculo de la tarde. La Azucena milagrosa», en *Ediciones populares de libros antiguos y modernos más leídos en Europa,* Imp. Semanario Pintoresco (Madrid, 1851). Las leyendas «Maldonado» y «El aniversario», escritas hacia 1852 y 1854 respectivamente, sólo se publicaron en sus *Obras* (1854-55).

TEATRO. Las fechas corresponden a la del estreno salvo otra indicación. *Aliatar* (1816), en Sevilla. *Lanuza* (1822). La primera edición de Córdoba fue retirada por el gobierno. *Arias Gonzalo* se escribió en 1826, pero no fue representada ni publicada separadamente. *Tanto vales cuanto tienes* (1834), pero se escribió en 1827. *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835). *Solaces de un prisionero o tres noches de Madrid* (1841). *La morisca de Alajuar* (1841). *El crisol de la lealtad* (1842). *El parador de Bailén* (1843). *El desengaño en un sueño,* Repullés (Madrid, 1844), nunca se representó en vida del autor. Hay que añadir las citadas *El duque de Aquitania* y *Malek-Adhel,* así como otras dos piezas que se han perdido, *Ataolfo* (1814) y *Doña Blanca* (1817) en Sevilla.

MISCELÁNEA. «Discurso pronunciado en la Real Sociedad Patriótica de Córdoba», 1819, sólo recogido en sus *Obras* (1854-55). «Defensa de la lengua castellana», Discurso de recepción en la Real Academia Española, 1834. «Los hércules», en *La lira andaluza* (Sevilla, 1838). *Discursos pronunciados en el Senado por los señores Duque de Rivas... en las sesiones de los días 1 y 2 de marzo de 1838,* Cía. Tipográfica (Madrid, 1838). «El hospedador de provincia» y «El ventero», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 1843-44. «Viaje al Vesubio» y «Viaje a las ruinas de Pesto», en *Revista de España y el Extranjero,* IX (Madrid, 1844). *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masianelo,* Rivadeneyra (Madrid, 1847-48), 2 vols. «Sobre la utilidad e importancia del estudio de la historia», en *Discursos leídos en la recepción del Excmo. Sr. Duque de Rivas en la Real Academia de la Historia el día 24 de abril de 1853,* Espinosa (Madrid, 1853). «Breve reseña de la historia del reino de las dos Sicilias», en *Reyes contemporáneos* (Madrid 1854), vol III, 609-70. «Prólogo» a *La familia de Alvareda* (1856), de Fernán Caballero y a *Obras poéticas* (1857), del Duque de Frías. «Importancia de la novela», en *Discursos leídos en las recepciones que han celebrado desde 1847 la Real Academia Española,* Nacional (Madrid, 1860).

PRINCIPALES EDICIONES. *Obras completas, corregidas por él mismo.* Bibl. Nueva (Madrid, 1854-55), 5 vols. con prólogos de Manuel Cañete, Ochoa, Pacheco, Hartzenbusch, y vida por Nico-

medes Pastor Díaz. *Obras completas.* Montaner y Simón (Barcelona, 1884-85), 2 vols. *Obras completas, coleccionadas de nuevo por su hijo,* Rivadeneyra (Madrid, 1894-1904), 7 vols. *Obras completas,* Rivadeneyra (Madrid, 1957), prólogo de Jorge Campos, BAE, 100-03. *Obras completas,* Aguilar (Madrid, 1945), prólogo de Ruiz de la Serna. *Romances,* Espasa-Calpe (Madrid, 1912), introd. de Cipriano Rivas Cherif.

II. POESÍA LÍRICA

La primera poesía fechada del Duque de Rivas se remonta a 1806; la última es de 1852; pero su año más fecundo líricamente se sitúa en 1819, bajo el signo amoroso de Olimpia, en tanto que lo escrito después de 1835 puede considerarse meramente circunstancial. Teniendo en cuenta estas fechas y, además, los temas predominantes y lo conservador de la métrica, no resulta osado afirmar que líricamente el Duque de Rivas es, del comienzo al fin, un neoclásico, por más que se insinúen aquí y allí algunos rasgos románticos. Confirma este aserto el estudio de las fuentes; sigue a Garcilaso en sus églogas, intercalando versos completos y copiando imágenes; imita a Góngora en letrillas y romances: «Hermana Juanilla» es eco de «Hermana Marica», y la situación de «Con once heridas mortales» se halla en «Angélica y Medoro»; Meléndez Valdés le inspira los versos de amor y Quintana los patrióticos.

El tema predominante es el amoroso, que, a través de letrillas, romances, églogas y algún soneto, se trata con todos los recursos expresivos neoclásicos: nombres grecorromanos, como los de Lesbia y Nise; ficciones pastoriles para significar el contentamiento amoroso alcanzado en la soledad campestre; razones cortesanas que celebran la belleza de unos ojos o la esquivez de una zagala. Dentro de los tópicos tradicionales, se intercalan a veces hermosas visiones del paisaje andaluz, que son una nota refrescante de originalidad. Los sentimientos más sinceros se encierran en los poemas dedicados a Olimpia, en los que el poeta vierte emociones vividas con intensidad juvenil: dolor de la ausencia, miedo a la pérdida definitiva, recuerdo del pasado y nostalgia por las horas de felicidad junto a la mujer que marchó para siempre.

Al amoroso sigue en importancia el tema patriótico. Se pre-

fiere como forma la canción, llena de exclamaciones e interrogaciones retóricas, alusiones a dioses y héroes de la gentilidad, y nombres clásicos incluso para entidades modernas, como Galia o Iberia por Francia y España. Se cantan, por lo general, acciones de la guerra de la Independencia: «A la declaración de España contra los franceses», «A la victoria de Bailén», «España triunfante». Que el Duque de Rivas no se sentía muy a gusto en este campo lo confiesa él mismo en «Al conde de Noroña»:

Mas, ¡ay!, que intento en vano
cantar las iras del fogoso Marte,
que con sangrienta mano
va tremolando el hórrido estandarte;
porque mi ebúrnea lira
encantos del amor sólo suspira.

El motivo del destierro aparece repetidas veces, bien envuelto en una honda melancolía al sentir lejana la patria («A las estrellas» y «El sueño del proscrito»), bien combinando la nostalgia con la ira del que ve la nación regida por un tirano («Oda» y «El desterrado»):

No es ya mi patria, no... ¡Patria!... No existe
donde sólo hay opresos y opresores.

El asunto alcanza su más amplio vuelo en la «Sombra del trovador», escrito al pisar el poeta Marseille: el desterrado liberal se identifica con el cantor errante y realiza una hermosa evocación de la Provenza medieval. Pero el canto más conocido y acaso el mejor del Duque de Rivas se titula «El faro de Malta». Aunque se abre con una romántica descripción del faro, todo luz, en contraste con el mar huracanado que se agita a sus pies, el sentido didáctico del neoclasicismo se impone inmediatamente: el faro es un símbolo de la razón que guía al hombre:

En medio del furor de las pasiones
o de aleves halagos de fortuna.

Termina el poema con el arribo del Duque a Malta y el recuerdo de Córdoba.

La poesía moral ocupa un lugar nada despreciable. La paz del campo, la huida de la ambición que corrompe, el viejo enfrentamiento de corte y aldea surgen en la epístola que comienza «Con dulce gozo y con quietud sabrosa». El paso de las grandezas

humanas y la acción destructora del tiempo son el eje de la «Epístola a Noroña» y «El tiempo», pero las ruinas revividas en ellas no son las románticas, sino las de Roma e Itálica. Se canta la vida como río fugitivo en «A un arroyo», el desengaño en «Meditación» y la omnipotencia de Dios en «Retractación».

Existen, finalmente, otros poemas de asuntos varios. Contra el oportunismo político se dirigen «Receta segura» y «Un buen consejo», excelente muestra de la escasísima vena satírica del Duque. Las revoluciones populares, de que tan enemigos eran los liberales moderados, se execran en «La asonada»:

Libertad sacrosanta, ¡ay!, en tu nombre
la horrenda tiranía
de la canalla impía
triunfa de la tranquila sociedad.

El motivo árabe caballeresco, estilizado, se da tempranamente en los romances «En una yegua tordilla» y «Al tiempo que en el ocaso». La naturaleza tiene su representación en « ¡Oh, amiga noche! ¡Oh, noche deliciosa! », «Lamento nocturno», «El canto del ruiseñor», con la noche y la luna confidente en los tres poemas, así como en «El otoño» y «El sol poniente», en los que se entremezclan consideraciones morales. Entre las composiciones de circunstancias sobresale «La Nochebuena en París y Madrid el año 1857», en que el Duque de Rivas, festiva y amistosamente, evoca y define a escritores de la época: Bretón, Hartzenbusch, Martínez de la Rosa, Campoamor, Valera, Alarcón y otros.

III. POESÍA NARRATIVA

El Duque de Rivas es, ante todo, un poeta narrativo. Como tal se distinguen en él dos tendencias separadas por un lapso de diez años: el neoclasicismo de «El paso honroso» y «Florinda» y el romanticismo de *El moro expósito,* los *Romances históricos* y las leyendas. La diferencia entre ambos no es temática, pues en uno y otro caso se utiliza la tradición nacional, sino estilística: frente a la octava real de la épica culta, el uso de metros populares, como el romance, ya heroico, ya octasilábico, y la polimetría; frente a denominaciones clásicas (Febo, Marte, Hispalis), nom-

bres corrientes (sol, guerra, Sevilla); frente a la rigidez estructural, la libertad de movimiento y ejecución; y, naturalmente, un cambio del sistema calificativo.

Sería, no obstante, erróneo separar con rigidez las dos tendencias, pues existen entre ellas unas cuantas coincidencias fundamentales, unas cuantas constantes, que aseguran la continuidad e identidad de la creación. Se destaca primeramente la preferencia por la visión estática del mundo. El Duque de Rivas se deleita en la descripción detallada de personajes, vestidos, costumbres, ciudades, armas, descuidando el ritmo narrativo o reduciéndolo al mínimo. En *Rivas y Larra* ha señalado Azorín esta cualidad, afirmando que en el Duque no hay movimiento, sino sucesión de momentos independientes.

Se debe ello, sin duda, al cultivo de la pintura durante su juventud, al que, por otro lado, hay que atribuir la minuciosa notación de los colores y la disposición de ciertas escenas a manera de cuadros. En «Una antigualla de Sevilla», por ejemplo, la oscuridad de la noche queda rota por el destello de un candil, a cuya luz danzan negras sombras y se distingue una roja mancha de sangre. En el romance VII de *El moro expósito* tiene evidente distribución pictórica una escena a media luz, que el propio autor comenta digna de Velázquez o Rembrandt:

Zaide,
en sus trémulos brazos, arrojóse;
Nuño, con gran cariño, de Mudarra
besó la ardiente faz. El sacerdote,
al artesón las palmas levantando,
en un tedeum prorrumpió, y el joven,
cercando los hidalgos y escuderos,
hincada una rodilla, en altas voces...

Este gusto por la descripción, común a las dos etapas mencionadas, se tiñe, a medida que el poeta se adentra en el romanticismo, de un cierto realismo naturalista, que se complace en ambientes vulgares y llega incluso a la nota tremendista. Así se explica la presentación de la cocina del arcipreste en *El moro expósito,* con sus tipos groseros y picarescos y la bien provista alacena. Así se explican ciertas escenas violentas, como el ofrecimiento de las cabezas de los infantes a su padre durante un banquete en la misma obra; el deleite en la corrupción del cadáver en «El so-

lemne desengaño»; referencias detalladas al correr de la sangre, acumulación de agravantes en el asesinato, aparición de brujas deformes.

Es también típico de ambos períodos el patriotismo que se manifiesta en la elección de temas nacionales y en la exaltación de España en sus momentos gloriosos. Como variante del mismo, aparece la galofobia a medida que el Duque de Rivas avanza en edad. No se perdona a Francia sus alevosías («Maldonado») ni sus frecuentes resentimientos históricos («La victoria de Pavía»). Se condena en este romance el gesto de Napoleón, que arrebató por la fuerza la espada de Francisco I, llevándose de un museo español lo ganado en caballerosa lid. A esta galofobia cabe atribuir las pocas veces que Francia es evocada por el poeta, a pesar del tiempo pasado allí.

El patriotismo tiene con frecuencia un cuño personal, pues el Duque gusta de escoger personajes relacionados con su familia: Suero de Quiñones, el Conde de Benavente. Y se reviste otras veces de morosa complacencia en el paisaje español: Sevilla, Toledo, Burgos desfilan llenas de colorido y emoción histórica por sus versos. Una última característica común es la intervención personal en la acción. En el canto III de «Florinda», aprovechando la descripción del Conde don Julián en Africa, el Duque de Rivas se imagina a sí mismo desterrado de España y suspirando por ella. En *El moro expósito,* la huida del protagonista en el romance VI le da ocasión para hablar de su propio exilio y de las ciudades y amigos que lo recibieron.

«El paso honroso», basado en el *Libro del paso honroso* (1588), de Juan de Pineda, revela influencias de Ludovico Ariosto y de la *Fábula del Genil,* de Pedro de Espinosa, a la que a veces parafrasea. Siguiendo la costumbre de la épica culta, se resume el tema en la primera estrofa:

Canto el amor, la noble gentileza
del valiente y gallardo caballero,
que cautivo se vio de una belleza
armada siempre de rigor severo;
y que para rendir tanta esquiveza,
dando muestras de amante y de guerrero,
en Orbigo triunfando, eterna fama logró
y el premio de su honesta llama.

El hecho tuvo lugar en la época de Juan II: el caballero Suero de Quiñones, para conseguir el amor de doña Luz, mantuvo valientemente durante quince días el paso de un puente contra todo el que se lo disputase. La descripción de los combates, la visión de un paisaje claro y luciente con ríos y bosques poblados de ninfas, los discursos de reto, la adjetivación, adscriben el poema a la más pura línea clásica.

«Florinda», comenzado en Gibraltar en 1824, se acabó en Malta en 1826 y fue corregido posteriormente para darle un sesgo más romántico. El propio autor ha indicado las fuentes históricas: la *Crónica general,* de Alfonso X; la *Historia de España,* del padre Mariana, y la *Historia de la dominación de los árabes en España,* de José Antonio Conde. Entre las fuentes literarias se han señalado la «Profecía del Tajo», de Fray Luis de León; el *Rodrigo,* de Pedro Montengón, y *Sardanapale,* de Byron. Se reviven en cinco cantos la pérdida de España por despecho del Conde don Julián, los amores de Florinda y Rodrigo y la traición de don Opas. Ya notaba Juan Varela en su estudio sobre *Angel de Saavedra, Duque de Rivas,* que se concede más atención a los amantes que a la tragedia de la nación. El poema es clásico por su espíritu, sus recursos expositivos, sus expresiones; pero presenta algunos rasgos románticos, como el apasionamiento de Florinda por Rodrigo, la descripción del pueblo árabe en pleno fervor conquistador y algunas escenas de misterio y nigromancia.

El moro expósito, escrito entre 1829 y 1833, se inspiró en las mismas fuentes que «Florinda»; tuvo, además, en cuenta el romancero: *El bastardo Mudarra,* de Lope de Vega; *El traidor contra su sangre,* de Juan de Matos Fragoso; *La condesa de Castilla,* de Nicasio Alvarez Cienfuegos; *Ivanhoe,* de Walter Scott, y *Mathilde,* de Mme. de Cottin. Pero lo que llevó al Duque de Rivas a componer el poema fue su amor a la Córdoba nativa, los estudios de la tradición española realizados con Hookan Frere y la estima por el Duque de Frías, descendientes de los Lara.

Al aparecer la obra, la crítica quedó un tanto perpleja en lo referente a su clasificación genérica, perplejidad que todavía subsiste. Con caracteres de poema épico, por un lado, y de novela versificada, por otro, quizá la mejor definición sea la de leyenda épica. Se divide en doce romances heroicos. Su argumento es el siguiente: Rui Velázquez consigue exterminar a los siete Infantes de Lara y encarcelar en Córdoba a su padre, Gonzalo Gustios.

Zahira, hermana de Almanzor, compadecida del prisionero, mantiene con él relaciones amorosas, de las que nace, tras la marcha de Gustios, Mudarra. Educado éste por Zaide en los sentimientos cristianos y en las artes caballerescas, triunfa en la corte califal y conquista el amor de Karima, hija de Giafar, rival de Almanzor. Una serie de circunstancias le revelan su personalidad y decide entonces dirigirse a Burgos para buscar a su padre y vengar a sus hermanos. Vence a Rui Velázquez y se convierte en el heredero de los Lara; pero cuando todas sus ambiciones se van a cumplir, casándose con Karima, la joven, repentinamente, al pie del altar, se niega a la boda, pretextando que Mudarra había matado a su padre.

La estructura del poema resulta firme y bien trabada. Cabe distinguir tres partes y un apéndice. La primera parte abarca los cantos I a III, hasta que Mudarra descubre su personalidad en la corte califal; la segunda va del canto IV al VII, hasta la llegada de Mudarra al palacio de su padre; la tercera se extiende del canto VIII al XI y desarrolla el tema de la venganza. El canto XII narra el inesperado final del matrimonio frustrado. La acción ofrece dos ritmos diferentes: hasta el romance VI transcurre en Córdoba y los hechos se acumulan y suceden con rapidez. Desde ese romance, la acción se traslada a Burgos y decae en importancia: restando sólo la venganza, ésta se dilata para dar lugar a episodios secundarios y descripciones.

Aunque los personajes interesan más en cuanto su actuación que en cuanto su psicología, no faltan excelentes estudios de sentimientos: el dolor de Gustios al serle presentadas las cabezas de sus hijos durante un banquete o el miedo supersticioso de Rui Velázquez al presentir su inevitable fin. Se ha reprochado al Duque de Rivas el modo de acabar el poema; en efecto, la negativa de Karima a casarse con Mudarra es una sorpresa total, para la que el lector no ha sido preparado. Pero ¿no sería precisamente esa sorpresa, tan romántica, tan brusca, lo que el autor buscaba?

El destino desempeña un papel importante en la vida de los protagonistas, ya en forma de voluntad divina, ya en forma de sino, de predestinación estelar. Es muy perceptible asimismo un clima de violencia que, visto en el contexto absolutista y sanguinario de Fernando VII, resulta muy significativo: el despotismo bárbaro de Giafar frente a la bondad transigente de Almanzor;

los caprichos de Rui Velázquez frente a la ponderada justicia de Fernán González. Entre los personajes secundarios sobresale por su fuerza dramática la loca nodriza del menor de los Lara, que pone una nota de terror en el ambiente burgalés.

Aunque existen anacronismos, como el aludir a la catedral de Burgos y sus airosas torres, el ambiente de época está bien logrado. Se evoca a Córdoba en todo su esplendor árabe, notándose cómo vibra el orgullo patrio en los poderosos versos del poeta. La descripción de una boda le brinda ocasión para recomponer las fiestas que entretenían a la juventud musulmana. Burgos, en contraste, se yergue como la ciudad guerrera, encerrada en sus muros, de costumbres humildes, sencillas y bárbaras. Se reconstruyen algunas ceremonias, como la de legitimación de Mudarra, y hábitos del tiempo, entre ellos las donaciones a la Iglesia. Se nota en esto último un cierto anticlericalismo del Duque, pues enfrenta al ermitaño, sinceramente religioso, que las rechaza, con el abad contemporizador, que las acepta gustoso.

Los *Romances históricos* se editaron precedidos de un interesante «Prólogo del autor» sobre el romance, su historia y su estética. Las ideas históricas del Duque son, por lo general, disparatadas en este respecto: identifica el origen del romance con el del idioma; cree que se escribieron primero en consonante y que los más antiguos son los carolingios. Más acertado anda al afirmar la ampliación de las posibilidades del género en el Siglo de Oro y su adaptación a expresar cualquier tipo de afectos. De estética dice: «No somos nosotros de los que creen que la poesía consiste únicamente en la forma con que se expresa el pensamiento, atribuyendo todo el encanto de este arte divino sólo a la expresión.» Para él, cualquier forma es apta para cualquier sentimiento, pues el arte consiste en dar «el tono, el giro y la armonía más conveniente a la expresión de sus pensamientos y pasiones». Justifica así el uso del romance, un tanto despreciado por los neoclásicos.

De acuerdo con los períodos en que se sitúan, los *Romances históricos* se distribuyen en varios ciclos:

1. *Edad Media.*—Aparte «Don Alvaro de Luna», donde se reviven admirablemente los últimos momentos del poderoso ministro de Juan II, la figura que acapara su atención es don Pedro el Cruel, al que pinta negativamente. Sus caprichosas y arbitrarias justicias aparecen en «Una antigualla de Sevilla»; «El alcázar de Sevilla» está dedicado a narrar el asesinato de su hermano

Fadrique; los miedos y horrendas visiones que le acompañaron en la muerte se describen en «El fratricidio».

2. *Guerras de Italia.*—En todos los romances de este ciclo se exalta la gloria, el valor, el sentido de caballerosidad y honor de los españoles. «Un embajador español» resalta la arrogancia española frente a la bravuconería de Carlos VIII de Francia; «La muerte de un caballero» pinta la victoria del Marqués de Pescara sobre Boyardo; «Amor, honor y valor» narra la historia de un caballero español que antes de una batalla se casa con su amante para poner el alma en paz; «La victoria de Pavía» canta el triunfo de las armas españolas y la prisión de Francisco I.

3. *La corte de los Austrias.*—«El solemne desengaño» gira en torno a la conversión de Francisco de Borja al ver el cadáver de la Emperatriz. Contiene una bella evocación de Garcilaso y su muerte. «Un castellano leal» rememora el gesto del Conde de Benavente, que quemó su palacio tras cumplir la orden de Carlos V de albergar en él al traidor Conde de Borbón. «Una noche de Madrid en 1578» se refiere al asesinato de Escobedo por mandato de Felipe II, a quien retrata con negras tintas. «El Conde de Villamediana» es una hermosa enumeración de fiestas cortesanas y de artistas en torno a la figura del discutido personaje de la corte de Felipe IV. Hay ya un sentido de la decadencia.

4. *Descubrimiento y conquista.*—Se evocan en «Recuerdos de un gran hombre» las penalidades de Colón y el gozo del descubrimiento. «La buenaventura» está dedicado a Hernán Cortés y la pendencia amorosa que le obligó a dirigirse al Nuevo Mundo.

5. *Independencia.*—Del tema sólo existe «Bailén», que rebosa patriotismo por la victoria española.

6. *Ciclo novelesco.*—En tanto que «La vuelta deseada» y «El sombrero» son variaciones sobre el tema del destierro, «El cuento de un veterano», acerca de la terrible venganza de una monja sobre el burlador de su hermana, es el más romántico por su ambiente: cadáveres ocultos, venenos, nocturnidad, donjuanismo.

Frente a los *Romances históricos,* las tres leyendas del Duque de Rivas representan la incorporación del elemento fantástico, sobrenatural, en el que no creía demasiado. De ahí que resulten un tanto forzadas. «La azucena milagrosa», escrita para agradecer a Zorrilla la dedicatoria de «La azucena silvestre», narra un milagro de la Virgen, que salvó de la muerte a su devoto Nuño de

Garciarán, acusado del asesinato de su mujer. «Maldonado» cuenta el origen de este apellido en medio de exaltaciones españolas antifrancesas. «El aniversario» describe una de las muchas banderías que ensangrentaron la ciudad de Badajoz en la Edad Media. Tétrica en exceso, esta leyenda culmina con la escena en que los muertos se levantan de sus tumbas para oír la misa a la que los vivos se niegan a asistir.

IV. PROSA

El Duque de Rivas escribió dos obras históricas. La *Breve reseña de la historia del reino de las Dos Sicilias* es una escueta exposición del origen y evolución de aquel reino, sin mayor interés actual. En cambio, la *Sublevación de Nápoles* debe ser considerada como una pieza clásica, de permanente interés literario, por la viveza de las descripciones, el ritmo de la acción, el estudio de ambientes y caracteres y las consideraciones sociales. Se cuentan en ella las revueltas que tuvieron lugar en Nápoles (1647) a causa del abuso de poder por parte de los virreyes españoles, que cargaban al pueblo de impuestos insoportables. El autor utilizó en la redacción documentos de primera mano.

En relación con los protagonistas, sostiene que Masianelo era un pobre alucinado, psíquicamente inestable; el Duque de Arcos, astuto, paciente y de alma ruin; que el Duque de Guisa representaba al típico aventurero francés, con todas las manías de grandeza de su pueblo. Imbuido en las ideas del despotismo ilustrado, Rivas ataca a los Austrias por su falta de visión histórica y mala administración; comprende la revolución en los pueblos oprimidos, pero rechaza las tiranías populares; ataca a la Iglesia, que, repleta de propiedades que no pagan contribución, dice, hipócritamente, estar de parte del pobre, y asimismo a los capitalistas, amigos del orden sólo por conservar su dinero.

El estilo está definido por el autor en el prólogo de la obra, al hacer la crítica de las fuentes en que se ha basado. Condena la pedantería, la hinchazón, el retoricismo, la pompa, propugnando la concisión, la claridad; en suma, el buen gusto.

Escribió también en prosa varios artículos breves, costumbristas o de viajes. Fruto de su estancia en Italia son «Los hércules», «Viaje a las ruinas de Pesto» y el más destacado, «Viaje al

Vesubio», en los que se combinan armoniosamente la capacidad descriptiva y los conocimientos históricos. De carácter costumbrista son «El hospedador de provincia» y «El ventero». Este último es casi un cuentecillo delicioso, en que el mal estado de las fondas suministra el pretexto para narrar una noche de sobresaltos en medio de tiroteos lejanos y deambular de ratas y pulgas.

Entre los varios discursos, merecen especial mención los siguientes: «Discurso leído en la junta pública que celebró la Real Sociedad Patriótica de Córdoba», interesante por revelar influencia de las ideas de Rousseau sobre educación y de Smith sobre economía. La «Defensa de la lengua castellana» constituye una confesión sobre su amor por los clásicos españoles y su fobia a lo extranjero. Atribuye la falta de literatura en España antes de 1834 a «la censura, la inquisición, el fanatismo y una política equivocada y opresora». Propugna el cultivo del idioma como primer paso para la recuperación literaria. En «Importancia de la novela», discurso de contestación a Cándido Nocedal en la Academia, destaca el éxito del género, así como su falta en España. Distingue entre novela histórica y social, y condena la novela histórica anterior a Scott por su falsedad y la socializante francesa por inmoral y parcialista, achacándole la culpa de los sucesos de 1848.

V. TEATRO

El teatro del duque de Rivas presenta también dos períodos, el clásico y el romántico. La división afecta, en primer lugar, a la estructura: las obras clásicas son tragedias en cinco actos o comedias costumbristas en tres, donde se respetan rigurosamente las unidades; las obras románticas, dramas con tres, cuatro o cinco actos que no las respetan. Afecta asimismo a la composición: al análisis de sentimientos, que revisten en general un carácter conflictivo, sucede en la época romántica el predominio de la acción y la aventura, en las que a veces no hay otra trabazón que la pura casualidad. Por último, los límites de los géneros mantenidos rígidamente en el primer momento se rompen para dejar paso a la mezcla de lo cómico y lo trágico, de la prosa y el verso.

Por fundamentales que estas diferencias resulten, hay, sin embargo, algunas analogías que, como en la poesía narrativa, de-

muestran lo difícil de trazar divisiones tajantes entre clasicismo y romanticismo en Rivas. El tema histórico, el uso de la tradición nacional, el asunto árabe, así como algunos elementos decorativos (la noche, el sepulcro), las venganzas y traiciones están presentes en ambos momentos. Hasta la idea del destino, tan capital en *Don Alvaro,* preside la trágica vida de Lanuza y Malek-Adhel. Al clasicismo pertenecen las tragedias *Aliatar, El duque de Aquitania, Malek-Adhel, Arias Gonzalo, Lanuza* y las comedias *Tanto vales cuanto tienes* y *El parador de Bailén;* al romanticismo, los dramas *El crisol de la lealtad, La morisca de Alajuar, Don Alvaro, El desengaño en un sueño* y *Solaces de un prisionero.*

Las comedias del duque de Rivas son lo más flojo de su teatro. *El parador de Bailén* revela influencia de Moratín por su costumbrismo y su tesis contra el matrimonio forzado; pero las situaciones, muy andaluzas, se hacen a veces groseras. Contra el poder del dinero se dirige *Tanto vales cuanto tienes,* ridícula farsa donde los personajes cambian de lo blanco a lo negro con un descaro asombroso. Su único valor testimonial estriba en la crítica de una aristocracia ociosa y pobretona.

Las tragedias se escribieron bajo el soplo libertador e ilustrado de Alfieri y Quintana. *Aliatar* tiene como argumento una complicada historia de amor entre un árabe de este nombre y una cautiva cristiana, Elvira, en un ambiente de traiciones y oscuridad nocturna rota por el resplandor de las antorchas. El tema del tirano aparece en *El duque de Aquitania,* que sigue de cerca a *Oreste,* de Alfieri. Se cuenta cómo Reynal recobra el trono usurpado por su tío Eudón. *Arias Gonzalo* se basa en los problemas del cerco de Zamora, la traición de Bellido Dolfos y sus consecuencias morales.

Mayor interés conserva hoy *Malek-Adhel,* cuya fuente es la novela *Mathilde,* de Mme. de Cottin. Dramatiza uno de esos clásicos conflictos entre la voluntad del individuo y la razón de estado que impide la boda de la princesa Matilde, hermana de Ricardo Corazón de León, con el noble sarraceno Malek-Adhel. En este caso, la razón de estado se tiñe de fanatismo e intransigencia religiosa en la figura del obispo Guillermo. No oculta Rivas su simpatía por el generoso y vital árabe, que cae víctima del dolo y los resentimientos del cristiano rey de Jerusalén, Losiñán.

Pero, sin duda, la mejor de sus tragedias y una de sus mejo-

res producciones dramáticas es *Lanuza,* sobre la heroica resistencia del Justicia Mayor de Aragón a las pretensiones de Felipe II, que reclamaba la entrega de su secretario Antonio Pérez, contraviniendo los derechos forales del reino. Hay en ella tres conflictos igualmente poderosos: la lucha de un pueblo por su libertad frente a enemigos externos y traidores internos; la lucha del protagonista, Lanuza, entre el amor de la mujer, hija del general Vargas, que cerca la ciudad, alcanzable por el compromiso político, y el deber, la entereza, que lo llevan al cadalso; la lucha del propio Vargas entre el amor paterno y la fidelidad al rey tirano.

El espíritu liberal y el odio a Fernando VII tienen en esta obra cabal y feliz transposición. El duque de Rivas lanza anatemas contra la opresión política, contra la inquisición, contra los tiranos, contra los que sirven a los tiranos colaborando a la injusticia y aun contra todas las clases dirigentes por su defección. El verso, robusto unas veces, prosaico otras, rebosa siempre indignación y cólera:

Cuando los magistrados corrompidos
se venden al poder y aguardan premios,
y son conspiradores los prelados,
y los pudientes degradados siervos,
y los que se titulan infanzones
al déspota feroz doblan el cuello...

Dentro de los dramas románticos, *Solaces de un prisionero* resulta una verdadera comedia de capa y espada sobre la estancia de Francisco I en Madrid, prisionero de Carlos V. *La morisca de Alajuar* se centra en un episodio de la sublevación de los moriscos, el amor de Fernando y María, a los que salva del cadalso el providencial descubrimiento de su personalidad. *El crisol de la lealtad* encara la figura del impostor Lope de Azagra, que se hizo pasar por Alfonso I, estudiando las consecuencias individuales del hecho más que las políticas.

El desengaño en un sueño constituye un alarde de fuerza para conseguir una síntesis dramática del romanticismo. Aunque se funda en una comedia representada en su tiempo, *Sueños hay que verdad son,* refundición de D.M.A. Igual, Rivas se aleja bastante de ella. Son los modelos los grandes admirados de entonces: la Biblia, en la idea de las tentaciones; Shakespeare, en los pasajes del mago Marcolán y su invocación de los espíritus *(The*

Tempest), así como en los del asesinato del rey y los remordimientos *(Hamlet* y *Macbeth);* Calderón *(La vida es sueño),* en la trama general, y, finalmente, Zorrilla, por la abundancia de lirismo hecho de amor, fuentes y susurros.

El argumento es el siguiente: Lisardo, a quien su padre el mago Marcolán quiere mantener alejado del mundo, ve en sueños por obra de éste las tres grandes tentaciones del hombre, amor, riqueza y poder, con sus fatales secuencias de odio, vanidad y amargura. De resultas queda curado de sus anhelos de irse a correr aventuras y decide permanecer con su padre, entregado al estudio y la meditación. La lección es plenamente romántica: el desengaño, y con él el gusto por la soledad. Difiere de la lección calderoniana en *La vida es sueño,* donde se aprende a vivir y mandar con prudencia, no a huir al yermo. El drama transcurre en un clima de intrigas, asesinatos, apariciones, revueltas populares y venenos, y ofrece una escenografía de grutas apartadas, ruido del mar y palacios reales de decoración barroca.

Don Álvaro o la fuerza del sino, obra maestra del duque de Rivas, lo es también del romanticismo español. Estrenado el 22 de marzo de 1835, cuando la temporada teatral estaba próxima a su fin, el drama fue recibido con escaso fervor por el público y aun por la crítica, incluyendo a Alcalá Galiano, tan entusiasta del nuevo movimiento [1]. Asombro, choque son las palabras que definen bien la actitud general. Como fuentes se han indicado una tradición local de Córdoba, ligada al Convento de los Angeles; un cuento americano, que el autor pudo oír a un sirviente; *El diablo predicador,* de Luis Belmonte Bermúdez, y *La adúltera penitente,* de Agustín Moreto.

No está hasta ahora muy clara la relación entre *Don Álvaro* y *Les âmes du purgatoire,* de Prosper Merimée. Teniendo en cuenta que la novela del francés se publicó antes (1834), se sostenía que Rivas se había basado en ella. Pero parece concluyente el testimonio de Rivas y otros amigos suyos, según el cual el cordobés dio a conocer su drama a Merimée, cuando lo estaba escribiendo entre 1830 y 1833, con la esperanza de que por su mediación se estrenara en París. En cuanto a otras posibles ins-

---

[1] Tal es la tesis de E. Allison Peers, que la reitera en varias ocasiones. Cf., por ejemplo, *Rivas, a Critical Study.* Aquí identifica como de Alcalá Galiano dos artículos anónimos, poco favorables a *Don Álvaro,* que Azorín en *Rivas* y *Larra* había atribuido a éste. La crítica española tradicionalmente califica a *Don Álvaro* de un gran éxito.

piraciones, se ha señalado cierta semejanza entre Don Álvaro y los protagonistas de *Manfred,* de Byron, y *Anthony,* de Dumas.

El tema, expresado en el subtítulo, posee gran raigambre dramática: la fuerza del destino frente a la voluntad del hombre cuyos esfuerzos por superarla resultan inútiles. Este destino no es la providencia cristiana que conduce a cada uno por su camino, sino el viejo *fatum* griego, el hado ciego y caprichoso cuyo curso ni los mismos dioses pueden torcer. Y como ocurre en el teatro griego, el destino actúa sobre todos los personajes, no sólo sobre el protagonista, uniéndolos en la misma suerte, arrastrando a todos a la desgracia, a la catástrofe. No hay, pues, una lección cristiana, sino una dramatización objetiva del poder de las fuerzas ciegas, extrañas, que de vez en cuando se apoderan del hombre y lo sumen en el abismo de la desesperación. No es una contradicción que Rivas hable de Dios y sitúe su obra en un contexto religioso. Al fin y al cabo sólo podía escoger como fondo su propia sociedad.

La trama se desenvuelve así. Don Álvaro, indiano misterioso llegado a Sevilla, se enamora de una noble, Leonor, y cuando va a raptarla para doblegar la oposición de la familia a la boda, mata casualmente al padre de ella, el marqués de Calatrava. Huye a Italia, convirtiéndose en valiente capitán; pero allí lo descubre Carlos, hermano de Leonor, que por cierto debe grandes favores al indiano. En el duelo inevitable, Álvaro mata a Carlos. Refugiado aquél en un convento, va a sacarlo de su paz otro hermano, Alfonso, que también cae víctima de la destreza combativa de don Álvaro. Pero, antes de morir, asesina a Leonor, que viene a asistirlo, por creerla en compañía del amante. La verdad es que la desgraciada mujer ha pasado su vida como penitente cerca del convento donde había profesado su antiguo novio, pero ignorando que éste estuviera tan cerca. Don Álvaro, horrorizado por tantos crímenes y desgracias, se suicida invocando las iras del infierno.

La obra está construida con solidez, siguiendo el esquema clásico de exposición, nudo y desenlace. Como en los dramaturgos del Siglo de Oro, la rapidez de la acción y la abundancia de los lances estorban el análisis de los sentimientos. Y, como en ellos, el humor y el costumbrismo surgen como balance de lo trágico. Aparece un gracioso en la figura del hermano Melitón y existen sabrosas escenas de costumbres que crean todo un am-

biente español: estudiantes, aguaduchos, conventos, soldados. Del Siglo de Oro proviene, sin duda, al lado de todo esto, la idea del honor que impulsa la venganza de los Calatrava.

Pero el paralelismo no se puede forzar más y es totalmente injusto afirmar, como Azorín en *Rivas y Larra,* que *Don Álvaro* no contiene ninguna innovación, limitándose a ser una continuación lógica del teatro de Calderón. Hay un espíritu y una problemática enteramente nuevos. No se ha observado lo suficiente la condición social de Don Álvaro, que, sin embargo, es el origen de su mala estrella: se trata de un indiano cuya pureza de sangre resulta muy discutible. Por esta razón la nobleza tradicional, la de los Calatrava, se niega a recibirlo en su seno e integrarlo en la sociedad.

Al lado de los Calatrava se alineaban toda la aristocracia española y muchos burgueses cuyo sentido de la clase y de la raza pervive hasta hoy. La sorda lucha entre advenedizo y tradición, que Rivas despliega con claridad, no debía ser muy del agrado de todos ellos. Esta misma condición de indiano comunica por otra parte a Don Álvaro rasgos caracterizadores: se siente inestable, tiene miedo de mostrar su personalidad, se irrita cuando le llaman mulato y paradójicamente nada hace para reivindicar la memoria de sus padres, lo que constituía el motivo de su viaje a España.

Aunque no se ha soslayado la importancia del suicidio del protagonista, en general ha servido para condenar la obra no sólo moralmente, sino incluso desde un punto de vista literario. Se alega la pueril razón de que la escena no esté preparada psicológicamente. ¿Es que los suicidos se preparan? ¿Es que no son o no pueden ser un brote repentino de locura, de desesperación? Precisamente en esa escena final está la grandeza del *Don Álvaro:* abrumado por la fatalidad, el hombre se suicida, se suprime, como protesta contra todas aquellas fuerzas primitivas y oscuras que lo arrastran al infortunio, elevándose a la categoría de rebelde. Este fin imprevisto, en desacuerdo con toda la tradición del Siglo de Oro y de la idea cristiana, junto al indicado valor social, hacen de este drama romántico algo profundamente nuevo, punto de arranque del teatro español moderno y le garantizan una supervivencia definitiva.

8

Juan Eugenio Hartzenbusch

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

Hijo de un ebanista alemán y madre española, Juan Eugenio Hartzenbusch nació en Madrid (1806). Estudió con los jesuitas en el Colegio de San Isidro (1818-22), aprendiendo latín, francés y humanidades. Se cuenta que empleaba sus ahorrillos para comprar libros y asistir al teatro. Por enfermedad del padre y confiscación de sus bienes a raíz de su participación liberal en los sucesos de 1820-23, el muchacho tuvo que trabajar en talleres ajenos, logrando por un esfuerzo admirable de la voluntad abrirse paso a una educación superior y triunfar en una sociedad cerrada a tales milagros.

Se casó muy joven (1820) con María Morgue, que murió muy pronto, volviendo a contraer matrimonio posteriormente con Salvadora Hirnat. Traductor de obras francesas y refundidor de comedias del Siglo de Oro desde 1827, el estreno de *Los amantes de Teruel* (1837) lo hizo famoso repentinamente. Ese mismo año obtuvo una plaza de taquígrafo en el *Diario de Sesiones del Congreso.* Ingresó en la Real Academia Española (1847), versando su discurso de recepción sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Fue nombrado director de la Escuela Normal (1854) y de la Biblioteca Nacional. Gozó de la general estima de sus conciudadanos. Murió en su ciudad natal (1880).

De lo que fue este hombre ha dejado un excelente retrato Aureliano Fernández Guerra en el prólogo a la edición de las *Poesías:* nunca asistió a los estrenos de sus obras dramáticas;

combinó la libertad del genio con la disciplina del estudio; en su vida como en su teatro el deber fue la norma de su conducta. Manuel Tamayo y Baus, en junta pública de la Academia, transmitió así su imagen a la posteridad:

> *Fue Hartzenbusch de pequeño cuerpo y de semblante muy expresivo; humilde en su porte; de costumbres sencillas; nada aficionado a los placeres tumultuosos del mundo; grave y formal, aunque no adulto y severo...; prudente y comedido; parco en el hablar; siempre igual en su manera de producirse; ordenado y metódico; dócil y sosegado, más por hábito que por temperamento; alguna vez, en la disputa o controversia, tenaz y vehementísimo; tan memorioso que era índice vivo de todos nuestros clásicos... Nunca tomó parte en la política, pero constantemente profesó ideas liberales, que lo hicieron llevar sin pena sobre sus no robustos hombros el fusil de miliciano nacional.*

TEATRO. Las fechas corresponden a la del estreno. *Las hijas de Gracián Ramírez o la restauración de Madrid* (1831). *Los amantes de Teruel* (1837), pero hay edición anterior en Repullés (Madrid, 1836). *Doña Mencía* (1838). *La redoma encantada* (1839), revisada en la edición de 1862. *La visionaria* (1840). *Alfonso el Casto* (1841). *Los polvos de la madre Celestina* (1841), revisada en la edición de 1855, arreglo muy personal de *Les pilules du Diable* de Ferdinand Lalou y Anicet Bourgeois. *Primero yo* (1842). *El bachiller Mendarias o los tres huérfanos* (1842). *La coja y el encogido* (1843). *Honoria* (1843). *Es un bandido o juzgar por las apariencias* (1843), en colaboración con Manuel Juan Diana. *Las Batuecas* (1843). *Juan de las Viñas* (1844). *La jura en Santa Gadea* (1845). *Una onza a terno seco o la fortuna rodando* (1845), en colaboración con Tomás Rodríguez Rubí. *La madre de Pelayo* (1846). *La alcaldesa de Zamarramala* (1846). «El niño desobediente», en *Semanario Pintoresco Español* (1849). *Jugar por tabla* (1840), en colaboración con Luis Valladares y Cayetano Rossel. *La ley de raza* (1852). *Un sí y un no* (1854). *La Archiduquesita* (1854). *Derechos póstumos* (1856). *Vida por honra* (1858). *El mal apóstol y el buen ladrón* (1860). *La hija de Cervantes* (1861). *Heliodora o el amor enamorado* (1880). Se conserva manuscrito un drama, «Doña Juana Coello». Hartzenbusch hizo además traducciones y adaptaciones de autores alemanes, franceses e italianos.

POESÍA, NARRATIVA Y COSTUMBRES. *Ensayos poéticos y artículos en prosa*. Yenes (Madrid, 1843). *Fábulas en verso castellano*, Sociedad de Operarios (Madrid, 1848), con dos ediciones ampliadas en el mismo año. *Cuentos y fábulas*, Rivadeneyra (Madrid, 1861), de la que hay una segunda edición con enmiendas de 1862. No parece que haya sido recogido en colección alguna

el cuento «El diablo está en Cantillana», aparecido en *Revista de España* (1869). Artículos de costumbres son «Lo que tapa una mesa», en *El entreacto* (1869), y varios otros acogidos al título de «Costumbres españolas del siglo XVII». Hartzenbusch colaboró en *Obras de encargo,* Rivadeneyra (Madrid, 1864) y dejó fragmentos de dos novelas históricas, «El alcalde de Zumarramala» y «Los amantes de Teruel», incluidas por su hijo en la *Bibliografía.*

CRITICA E HISTORIA. Entre 1839 y 1857 publicó en diversos periódicos crónicas teatrales bajo los títulos de «Crónica dramática», «Crítica dramática» y «Revista dramática», que aún no son accesibles en ninguna edición. «Poesías de don José Zorilla», *Gaceta de Madrid* (1839). «Observaciones sobre el artículo titulado movimiento dramático», *Revista de teatro* (1841). «Autores españoles juzgados por alemanes», *Semanario Pintoresco Español* (1841). «Prólogo» a *Poesías* (1843), de Carolina Coronado. «El Cid», *El Globo* (1844). «Trozos del retrato histórico de don Enrique de Aragón, Marqués de Villena», *El Laberinto* (1844). «Prólogo» a *Escenas matritenses* (1845), de Mesonero Romanos. «Noticias de un Romancero y un Cancionero de Timoneda». *El Español* (1845). «Apuntes para la historia del teatro moderno español», *Revista de España* (1845). «Apuntes sobre el carácter de la literatura contemporánea». *Siglo Pintoresco* (1847). «Prólogo» a *Obras escogidas* (1850), de Bretón de los Herreros. «Calderón y Corneille», *La España* (1850). «Prólogo» a *Obras completas* (1854-55), t. V., del Duque de Rivas; a *Colección de sinónimos de la lengua castellana* (1855), de José Joaquín de Mora; a *Diccionario de galicismos* (1855), de Rafael María Balart. «Don Agustín Durán», *La América* (1863). «Prólogo» a *Obras escogidas* (1866), de Antonio García Gutiérrez, y a *Orígenes de la lengua española* (1873), de Gregorio Mayáns y Siscar. Respondiendo a varias críticas de su edición de *El Quijote* (1863), publicó «Reparos a unas demostraciones críticas», *Museo Universal* (1865-66); colaboró con 1.633 notas en la edición facsímil de *El Quijote* (1871-79), hecha en Barcelona por Francisco López Fabra, completando sus ideas sobre el libro en otros artículos: «Unas notas más al ingenioso hidalgo», *El Ateneo* (1874); «La nueva edición del Quijote», *Madrid literario* (1877); «Más quijotadas», *Ilustración española e hispanoamericana* (1878). Pronunció en la Real Academia varios discursos que son accesibles en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española,* Nacional (Madrid, 1860), t. I y II, y (1865) t. III. Así el suyo sobre Juan Ruiz de Alarcón en I, 49-76, y los de respuesta a Antonio Ferrer del Río sobre la oratoria sagrada en el siglo XVIII en I, 403-21; a Felipe Monlau sobre el origen y formación del romance castellano en II, 331-67; a Francisco Cutanda sobre el epigrama en III, 39-97. Dejó además

manuscritos un artículo sobre «Don Antonio Ferrer del Río» y un «Catálogo cronológico de las piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta 1831», que corrige y aumenta el de Moratín.

EDICIONES DE TEXTOS. *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez,* Yenes (Madrid, 1839-42), 12 vols. *Romancero pintoresco,* Alhambra y Cía. (Madrid, 1848). *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez,* Rivadeneyra (Madrid, 1848), BAE, V. *Obras de don Pedro Calderón de la Barca,* Rivadeneyra (Madrid, 1848-50), BAE, VII, IX, XII, XVI. *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón,* Rivadeneyra (Madrid, 1852), BAE, XX. *Comedias escogidas de Fray Lope Félix de Vega Carpio,* Rivadeneyra (Madrid, 1853-57), BAE, XXIV, XLI, XLII. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* Rivadeneyra (Argamasilla de Alba, 1863-64). *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín,* Rivadeneyra (Madrid, 1867-68), 3 vols.

PRINCIPALES EDICIONES. *Obras escogidas,* Thunot (París, 1850), prólogo de Eugenio de Ochoa. *Obras escogidas,* F. A. Brockhaus (Leipzig, 1863), biografía por Antonio Ferrer del Río. *Obras,* Tello (Madrid, 1887-92), prólogo de Aureliano Fernández Guerra. *Los Amantes de Teruel* y *La jura en Santa Gadea,* Espasa-Calpe (Madrid, 1943), ed. y pról. de A. Gil Albacete.

II. POESÍA Y NARRACIÓN

Hartzenbusch no es un talento poético a la usanza española ni por su fantasía ni por el sentido de la musicalidad. El conocimiento de la poesía germánica lo impulsó quizá a buscar la concisión, el sentido moral y filosófico más que la brillantez y la armonía. No debe olvidarse que fue excelente traductor de poetas italianos y alemanes, destacando su magnífica recreación de «La campana», de Schiller. Comparado a los otros románticos, resulta sumamente ponderado y discreto.

Escribió varias obras de circunstancias en honor de la monarquía liberal y la nobleza, y contribuyó también con algunos romances a cantar la guerra de Africa, exaltando al ejército español y vilipendiando al enemigo sin ninguna conciencia crítica del problema. Una leyenda de excelente factura es «Isabel y Gonzalo», sobre los amores de éste con una hija ilegítima de Enrique de Trastamara. Se dedica en ella más atención a los sentimientos de los personajes que al ambiente. Fragmento de leyenda cons-

tituye «El alcalde Ronquillo», acerca de la muerte del obispo de Zamora.

La vena religiosa se manifiesta con escasos aciertos en «Al Salvador en la cruz» y «A nuestra Señora». El amor, en cambio, le ha inspirado buenos versos, como «Al busto de mi esposa», emocionado recuerdo de la primera mujer, y «El amante desdeñado», fantasía nocturna en la que se combina con acierto la realidad y el sueño, el dolor y la esperanza, acabando con una nota de desengaño. La sátira encuentra su camino en algunos epigramas y en un soneto de corte quedevesco, interesante como perfil del tiempo:

A UNA ROMÁNTICA

Mujer, hazles la cruz de Caravaca
(o tu juicio va a andar de ceca en meca)
a tanto libro de palabra hueca,
merecedores de cruel matraca.
Borda, en vez de gemir, una petaca,
o cósele un vestido a una muñeca;
o si te cansan almohadilla y rueca,
diviértete en cuidar tiestos de albahaca.
Tu traje en forma de villana alcuza
sólo puede agradar a algún mostruenco
que te juzga salmón siendo merluza.
No leas: cuando comas, llena el cuenco,
y haz por trocar tu cara de gazuza
en colorado rostro de flamenco.

El tono político aparece en «La vuelta del emigrado», canto a la libertad, lleno a la vez de nostalgia, porque al regreso se encuentran cambiadas o desaparecidas las cosas del pasado, bellamente simbolizadas en los abolidos olmos. Política es también «España vindicada», exaltación de los valores hispánicos, crítica de la guerra civil y diatriba contra Francia, que tanto ha calumniado al país. En el orden filosófico destaca «La muerte», el poema más profundo del autor, donde se enfrenta con acierto a la angustia del más allá y busca consuelo en Dios y la inmortalidad del alma.

Finalmente, merece mención su poesía erudita, no exenta de cierta gracia malévola. La «Epístola de Don Quijote» propone celebrar la fiesta del nacimiento de Cervantes el 29 de sep-

tiembre; en «Fray Lope Félix de Vega Carpio» se evoca su vida y obra; Luciano Comella hace un elogio de Moratín en «Carta»:

Pero después ocurrió
lo que ya la historia escribe:
la España se transformó;
la Inquisición pereció,
y El sí de las niñas *vive.*

Un aspecto particular de su poesía lo forman las fábulas. Como ocurre con la mayoría de los fabulistas, la materia no es original: de ciento veinte escritas, sólo veinte le pertenecen por entero. El mismo autor ha señalado las fuentes: los alemanes T. Conrad Pfeffel, Friedrich von Hagedorn, Christian Gellert, G. Ephraim Lessing; una colección francesa titulada *Fablier de la jeunesse* (1801) y algunos escritores del Siglo de Oro, entre ellos Mateo Alemán, Lope de Vega y Calderón. Es curioso señalar lo que, a propósito de la imitación, afirma Hartzenbusch en el prólogo a la edición de las *Fábulas:* todos imitan; sólo es nueva la forma. En una época como la romántica, con tan rabioso deseo de originalidad, he aquí una confesión de humildad que retrata bien al escritor.

Aunque el autor las divide cronológicamente en tres etapas, hasta 1848, de 1848 a 1861 y después de esa fecha, en realidad no se nota ninguna diferencia que marque evolución, ya sea en la moraleja, ya en el sistema expositivo. Hartzenbusch identifica la fábula con el cuento, y todas las suyas están concebidas como un núcleo narrativo de donde se extrae una lección. A ello quizá se deba el poco uso que se hace de animales: se prefieren hechos humanos, que a veces incluso se toman de la historia y de la Biblia. Las moralidades tienden a crear un sistema ético de conducta más que proporcionar consejos de astucia o habilidad para sobrevivir en una sociedad mala, como suele ser lo clásico. Puede observarse esto en la transformación de la fábula de «La zorra y el cuervo»: tradicionalmente la zorra consigue el queso valiéndose de la vanidad del cuervo; en Hartzenbusch, el queso está envenenado y la zorra muere, extrayéndose como consecuencia el castigo del adulador.

Junto a las preocupaciones tradicionales más o menos alteradas, el escritor madrileño ha infundido en sus fábulas otras muy especiales de la época, que conviene destacar. Contra el

absolutismo y la limitación de la libertad se clama en «Beneficios de la ley», «El pájaro y el niño», «El león y la vaca»; pero el republicanismo socialista está criticado en «Las mulas de Donato». En «El maestro y las velas» y «Los cuclillos» se propugna la aplicación de nuevos métodos pedagógicos, basados en la comprensión y la paciencia. Se percibe un evidente antiheroísmo y crítica de la guerra, muy adecuado a un país en lucha civil, en «El tesoro», «El elefante blanco» y «Los lobos».

Al oficio de la crítica literaria van dirigidas «Plutón y el crítico», contra el crítico mordaz; «El fiscal», donde se pide la moderación en el juicio, y «La alacena», sobre la necesidad de adoptar el punto de vista adecuado. Las novelas por entregas y otras de las llamadas socializantes se ridiculizan en «La visión de el libro»:

Hervía el indecente novelucho
en pasos y personas discordantes.
Allí, escenas de crápula y garito;
allí era ver sayones y danzantes,
hijas de emperador, disciplinantes
con máscaras y hachón y capirucho,
brujas que revolaban sobre escobas,
sangre desperdiciada por arrobas
en duelos, en patíbulo y tortura;
canto de gori, gori, sepultura,
y, al terminar la deleitable historia,
infierno y limbo, purgatorio y gloria.

Un grupo de fábulas revela preocupación por problemas españoles muy específicos, con no escasa conciencia social. «La pragmática de trajes» pone de relieve la miseria general del pueblo. «El viaje de Hércules» nota cómo nada cambia en la nación: desde hace tres mil años subsisten los mismos males. «Los mandamientos de España» se cierran con un final irónico:

Dios manda que España tenga
trono firme y libertad,
montes, caminos, marina...
y el Peñón de Gibraltar.

Como narrador en prosa, Hartzenbusch sólo ocupa un modestísimo lugar. Sus cuentos son de tipo histórico o folklórico y en todos ellos se percibe al erudito, ansioso de mostrar sus

conocimientos, que recurre a veces a procedimientos de dudoso valor artístico, como el empleo del castellano antiguo. Otras características son el afán moralizante y la condición femenina de los protagonistas. «Una mártir desconocida o la hermosura por castigo» contiene un buen estudio de la vanidad de la mujer vencida por la virtud. Excelente escena, de gran valor dramático, resulta aquella en que la hermosa Pulqueria, al recobrar la vista perdida por castigo de Dios, puede ver todo menos a sí misma.

«La reina sin nombre» es casi una novela corta sobre los difíciles amores del rey godo Recesvinto y la romana Floriana. Se maneja bien la intriga y se mantiene el interés con escenas de envenenamientos, peripecias nocturnas y conjuraciones. De índole folklórica son los demás cuentos: en «Palos de Moguer» se explica graciosamente el origen de tal nombre. Hay una deliciosa página de nombres que empiezan por P ensartados con donaire. «La novia de oro», en castellano antiguo, posee el sabor de una historieta medieval; la muchacha que se convierte en oro y aplasta a sus pretendientes hasta que encuentra el hombre por el que inmola su vanidad. «Mariquita la pelona», «Miriam la trasquilada» y «Doña Mariquita la pelona» son tres variantes del mismo tema: la mujer que por un motivo u otro debe sacrificar su cabello.

III. TEATRO

Suelen distinguirse en el teatro de Hartzenbusch dos épocas que se diferencian tan sólo por la tendencia a una mayor sencillez de recursos a partir de 1843. Por lo demás, las obras de ambos períodos contienen unas mismas características generales. Nunca se descuida el estudio de las pasiones ni la lección moral; abundan las tramas basadas en cambios de personalidad, ocultación de origen o errores de opinión; se trabaja y pule el estilo con suma atención, no permitiéndose la más leve incongruencia; se recurre con frecuencia, especialmente en fines de acto, a frases significativas, provocadoras del aplauso, como en el acto II de *Honoria:*

Señor, cuyo saber todo lo alcanza,
dime tú en duda igual, di si es delito
amar a una mujer sin esperanza.

El teatro de Hartzenbusch se divide en: 1) dramas históricos de personajes reales (*La madre de Pelayo, Los amantes de Teruel, Alfonso el Casto, La jura en Santa Gadea, Doña Juana Coello, Las hijas de Gracián Ramírez, La archiduquesita, Vida por honra*) o de personajes ficticios (*Doña Mencía, Honoria, El bachiller Mendarias*); 2) dramas bíblicos (*El mal apóstol y el buen ladrón*); 3) comedias de carácter y tesis (*La visionaria, Primero yo, La coja y el encogido, Juan de las Viñas, Un sí y un no*); 4) comedias de magia (*La redoma encantada, Los polvos de la madre Celestina, Las Batuecas*); 5) zarzuelas (*La alcaldesa de Zamarramala, Heliodora o el amor enamorado*); 6) loas (*Derechos póstumos, La hija de Cervantes*).

En los dramas históricos de personajes reales, Hartzenbusch prefiere penetrar en el carácter de los personajes, estudiar las pasiones y los motivos de los actos, a recrear el pasado y los hechos. Siendo, sin embargo, un erudito bien versado en la historia, aporta uno que otro detalle típico, curioso, que hace surgir enteros aquéllos. Los basados en personajes ficticios giran en torno de conflictos atemporales, del alma humana de todos los tiempos, y sólo tienen de históricos el estar localizados en épocas pretéritas.

Algunos de los dramas históricos sólo son accesibles fragmentariamente. Tal es el caso de *Las hijas de Gracián Ramírez,* que recibió una gran silba en el estreno. Se trata de un episodio de la Reconquista que muestra la protección de la Virgen de Atocha sobre la futura capital española. Lo mismo ocurre con *Doña Juana Coello,* que lleva a las tablas las rivalidades de Felipe II, Escobedo y Antonio Pérez por asuntos políticos y amorosos. El rey aparece como astuto, severo y enamoradizo. El estilo de la obra es enérgico, lleno de sentencias políticas y graves reflexiones.

Doña Mencía, Alfonso El Casto y *Honoria* presentan un tema común que no deja de ser frecuente en la literatura española, el del amor incestuoso a diversos grados y sus consecuencias. El primero se sitúa en el siglo XVII con el fondo cruel de una España inquisitorial, contra la que el autor se ensaña violentamente. Desarrolla el trágico amor de Mencía por su padre, Gonzalo, a quien no había conocido, en disputa con su supuesta hermana Inés. El descubrimiento del horrible hecho induce a aquélla al suicidio. Están bien logradas todas las escenas en que se enfrentan las

hermanas por el amor de Gonzalo, y los versos que reflejan el incesto se hallan transidos de indominable pasión:

Y decirme necesito
mil veces a cada instante
que ese nombre que repito
es de padre y no de amante.

Alfonso el Casto, localizado en el Oviedo de la Reconquista, se basa en los amores de Sancho Saldaña y Jimena, hermana del rey, de los cuales, como se sabe, habría nacido Bernardo del Carpio. Tales relaciones se revisten del signo funesto de la desgracia, debido a la incestuosa pasión que Alfonso concibe por su hermana. Hartzenbusch suaviza el final histórico, haciendo que el rey permita huir al amante en vez de encerrarlo en una torre y sacarle los ojos. El estudio de la pasión de Alfonso está realizado con excelente gradación, desde las dádivas inocentes a la hermana hasta la persecución implacable a Sancho, culminando en la escena VIII del último acto, cuando el rey cae en la trampa tendida por el aya Bernarda y confiesa abiertamente sus sentimientos. La resistencia a tan nefanda inclinación y el generoso perdón a los amantes engrandecen una figura de la que en conjunto se ha realizado un magistral retrato.

Inferior en calidad dramática resulta *Honoria,* que transcurre en Segovia y 1468. Las fuentes son *En el mayor imposible nadie pierde la esperanza,* de Agustín Moreto, y el acto V de *Romeo y Julieta,* de Shakespeare. La trama gira en torno al amor de Jimén y dos mujeres, Honoria y Desideria, una de las cuales es prima carnal suya, sin que se sepa exactamente cuál por haber sido ambas abandonadas al nacer. La pasión, los celos y la renuncia obligada de la que al fin se descubre como prima son los elementos dominantes. Se desarrolla la obra en ambiente sumamente romántico: medievalismo, médicos moros, venenos y muertes fingidas, apariciones y entierros nocturnos. Una nota curiosa resulta la sublimación de afectos que se da un momento entre Honoria y Jimén, llegando a una especie de asexualismo:

Que no tiene el alma sexo.
Y si al girar en sus gonces
por ti la puerta del ser
nacieras, cual yo mujer
lo mismo te amara entonces.

Dentro del género histórico consiguió Hartzenbusch su mayor triunfo y uno de los mayores del romanticismo, *Los amantes de Teruel*. Se conservan de la obra dos versiones: la del estreno, con cinco actos, y la publicada en 1849, con cuatro. Los cambios se hicieron en el sentido de moderar el papel de Margarita, la madre de Isabel, dándole un carácter más resignado, más humano, más aceptable al espectador, y de modificar no pocos detalles de expresión.

La trayectoria histórica del asunto ha sido cuidadosamente trazada: una tradición local aragonesa debió llegar a Italia, donde Bocaccio la recogió en *Girolamo e Salvestra*. Partiendo, a su vez, de la obra italiana, la leyenda fue muy celebrada en España durante el Siglo de Oro: aparece poéticamente en *Historia lastimosa y sentido de los tiernos amantes Marsilla y Segura* (1555), de Pedro de Alventosa; en el canto IX de *Florando de Castilla* (1988), por Jerónimo de Huerta, y *Los amantes de Teruel* (1616), epopeya trágica de Juan Yagüe de Salas. En el teatro fue tratada por Andrés Rey de Artieda en *Los amantes* (1581), por Tirso de Molina en *Los amantes de Teruel* (1615) y por Juan Pérez de Montalbán en obra del mismo título y en la que surge por primera vez la idea romántica del plazo.

El conflicto de Hartzenbusch no tiende ya tan sólo a mostrar la tragedia personal de los amantes, sino que se tiñe de un fuerte sentido social: la oposición entre un sistema de convivencia colectiva, al que el individuo se liga por el deber, y el deseo íntimo que se rebela contra él en busca de la felicidad. Un elemento de fatalidad, de mala suerte, se mezcla en el problema, complicando la solución y haciéndola trágica.

Marsilla, joven sin nombre y sin dinero, se enamora de la noble Isabel. El padre de ésta le impone como condición para casarse que marche a tierra extranjera para ganar fama y fortuna, dándole como plazo cinco años y un día. El muchacho triunfa; pero el destino en forma de prisiones y un extemporáneo amor de Zulima, reina mora de Valencia, tuerce el feliz desenlace. Marsilla llega a Teruel cuando las campanas anuncian la boda de Isabel con Félix Azagra, que ha doblegado su voluntad por el chantaje. Isabel se casa por amor filial, por salvar la honra de la madre, ya que Azagra, único conocedor de un desliz juvenil de ésta, amenaza con divulgarlo si el matrimonio no se realiza.

Marsilla se yergue entonces como rebelde romántico frente a un hecho social consumado, aunque haya sido consagrado por la religión:

MARTÍN: *Merézcate respeto ese lazo.*
MARSILLA: *Es sacrílego, es aleve.*
MARTÍN: *En presencia de Dios formado ha sido.*
MARSILLA: *Con mi presencia queda destruido.*

E Isabel, digna del rebelde, afirma en tremenda contradicción su fidelidad al marido por deber y su amor eterno a Marsilla, a quien pertenece su corazón:

Tuyo es mi amor y lo será: tu imagen
siempre en el pecho llevaré grabada
y allí la adoraré. Yo lo prometo.

Situación sin salida posible, desemboca necesariamente en la tragedia. Marsilla es asesinado por Zulima, que ha venido siguiéndolo desde Valencia, e Isabel muere de amor ante su cadáver. Esta muerte de amor entusiasmaba a Larra, que sostenía su verosimilitud frente a la sonrisa escéptica de algunos críticos.

El drama está escrito casi por entero en verso. Este, desnudo de artificios retóricos, conciso en sumo grado, expresa adecuadamente la tensión pasional y los sentimientos románticos. Los caracteres aparecen dibujados con dignidad y acierto: los protagonistas, enamorados, rebeldes, infelices; Zulima, apasionada y vengativa, fiel imagen literaria de africana; los padres, llenos de nobleza de espíritu; Margarita, la madre de Isabel, víctima débil de otra tragedia social que quince años de penitencia no han podido borrar; Azagra, inflexible y caprichoso, que desea a Isabel por seguridad social más que por amor.

Los otros dramas históricos de Hartzenbusch ofrecen mucho menos interés. *El bachiller Mendarias* lleva a escena un episodio de las guerras fratricidas de Pedro el Cruel. Se trata de descubrir la personalidad de tres expósitos, uno de los cuales es hijo del rey. El enredo, sumamente complicado, da pie al autor para tratar un problema social muy del siglo XIX, el de los hijos sin padre. *La jura en Santa Gadea,* basado en el romancero del Cid, se complace en recoger los hechos más fabulosos del héroe en vez de trazar su perfil ejemplar. Tanto él como Jimena han sido mal

estudiados y presentados como muchachos voluntariosos y arrogantes. El famoso verso «Entre el deber y el amor, lo primero es el deber», que pudo haber inspirado una gran obra, se pierde en una sucesión de incoherencias.

La archiduquesita describe los esfuerzos de la corte austríaca para convencer a Mariana a casarse con Felipe IV. Un tono de leve gracia domina toda la obra, envolviendo incluso la razón de estado, que obliga al sacrificio de varios corazones. *La madre de Pelayo* se desarrolla en la corte de Witiza poco antes de la invasión árabe y muestra el carácter predestinado del futuro rey de los astures. *Vida por honra* dramatiza la vida y muerte del Conde de Villamediana, tipo mordaz, cínico, calumniador y sin escrúpulos.

El drama bíblico *El mal apóstol y el buen ladrón* encierra un mérito poco frecuente en esta clase de obras: trata de explicar la conducta de Judas, buscándole una razón psicológica. Hartzenbusch, familiarizado con *El condenado por desconfiado,* presenta un personaje lleno de dudas que no puede creer en Cristo, que ve su suerte ligada a Dimas, y que aun así lucha desesperadamente por salvarse. También es original la descripción del gran pontífice Anás, dotado de poderes infernales, que usa para convencer al vacilante Judas. Hartzenbusch, asustado quizá de su audacia interpretativa, sigue en lo demás la tradición y anula parcialmente su propia concepción heterodoxa.

El único drama de tesis escrito por el madrileño se titula *Primero yo* y transcurre en 1757. Es una condena del utilitarismo, de la moral egoísta, expresada en el título y encarnada por el protagonista Luciano. Para conseguir sus propósitos no vacila éste en aplicar todos los medios a su alcance, como traicionar a un amigo y acusar a su mujer de un crimen. Descubierto, se suicida por honor. Técnicamente, la pieza resulta muy pobre: los personajes están poco matizados y las acciones dependen bastante de la casualidad; así las faltas de Luciano se descubren en una escena de sonambulismo.

Las comedias de carácter, todas en prosa, se basan en un error de apreciación y se resuelven siempre satisfactoriamente. El asunto es intrascendente, banal, sin entrar jamás en problemas sociales medulares; pero la gracia de las situaciones, el ingenio del diálogo y el sentido moral hacen aún atractivas estas obras. *La visionaria* se funda en la manía de uno de los personajes de en-

tender todo al revés. *Juan de las Viñas* plantea el caso del joven, bueno por naturaleza, que sólo consigue triunfar socialmente ejecutando lo contrario de lo que le dicta su corazón. *La coja y el encogido* resucita el viejísimo tema del casamiento por amor o interés bajo un enredo de herencias y trueque de personalidad. *Un sí y un no* supone el castigo del descarado e inmoral Florencio, que se queda sin novia y sin fortuna.

Superiores a las anteriores son las comedias de magia. Frente a otras muchas de aquel tiempo escritas en serio, las de Hartzenbusch se mantienen aún lozanas porque se combinan en adecuada proporción el humor, la fantasía y la moral. Con gran habilidad artística, el autor envuelve lo extranatural en un aire de ironía que deja ver claramente el truco, sin perder por ello las posibilidades efectistas. Ha hecho, además, aparecer en ellas personajes tradicionales de la literatura española, como Celestina y el Marqués de Villena.

Los polvos de la madre Celestina, en prosa y verso, constituyó un gran éxito. Expone con ligereza y gracia los esfuerzos de la vieja Celestina por encontrar novio, pues volverá a ser joven si se casa. Trata por todos los medios de conquistar el amor de Alberto, prometido de Isabel, siendo al fin derrotado por la loca, que protege a los amantes. Las situaciones cómicas son constantes, ya por el problema en sí, ya por el carácter burlesco de los personajes, ya por los audaces procedimientos escénicos. Existen en la obra reminiscencias calderonianas y una burla de ciertos fenómenos románticos.

Por el afán moralizante más evidente y la mayor tosquedad de recursos, le es inferior *La redoma encantada,* que obtuvo también un gran éxito de público. Revive, como fondo a una complicada historia de amor, la leyenda según la cual el Marqués de Villena, encerrado en una redoma, esperaba la libertad para librar a su vez al mundo de los malos encantadores. Se emplea a veces el castellano antiguo. Pero quizá lo mejor del género son *Las Batuecas,* que, sin embargo, fracasó en su estreno. Sus fuentes son: *Las Batuecas del Duque de Alba,* de Lope de Vega; *Thimon le misantrope,* de Delisle, y *La Valière du frère,* de Philippe de Mélesville y Delestre-Poisson.

La acción transcurre en la apartada región salmantina, que para Larra simboliza a España y se supone en 1488. Tres personajes: Mateo, Lucía y su burro, llegan a las Batuecas, y tres

magos: la Virtud, la Ciencia y la Fortuna, les permiten escoger su destino. Mateo escoge la Ciencia; Lucía, la Virtud; entonces la Fortuna, despechada, hace del burro su favorito y lo transforma en hombre con el nombre de Paulino. Miles de calamidades persiguen a Mateo y Lucía, en tanto que Paulino desaprovecha todos los favores de su protectora. Al fin se trueca la situación y se establece lo que debía ser el orden normal: la Fortuna acompaña a la Virtud y la Ciencia. Pero el autor señala pesimistamente:

¡Lástima que este milagro
sólo pase en las Batuecas!

Como en las otras comedias de magia, los efectos escenográficos son muchos; pero por el tono de farsa de la obra se aceptan fácilmente. El afán moralizante va dosificado con discreción. Hartzenbusch afirma que la verdad es amarga, que hay que buscar la justicia y no el favor, que todo idiota en el poder se transforma en tirano, y, metafóricamente, que el burro prefiere la hierba al buen manjar. El aspecto costumbrista se logra excelentemente: fiestas campestres, canciones de ciego, vendedores de horchata y buñuelos intervienen con acierto. Algunas escenas tienen vieja ascendencia, como aquella en que se advierte que todo el que oiga determinado discurso debe considerarse engañado por su mujer. Naturalmente, todos simulan sordera.

De la loa *Derechos póstumos* conviene retener la definición del entremés y la mojiganga, que muestran la erudición de Hartzenbusch y la defensa de los derechos de autor como testimonio de época. *La alcaldesa de Zamarramala* alude a la costumbre de algunos pueblos donde un día al año mandan las mujeres. *Heliodora* revive el tema de Psiquis y el Amor con recursos semejantes a los de la comedia de magia. Se exponen en ella elegantemente pensamientos sobre el amor, la verdad y la razón de estado.

IV. FILOLOGÍA Y CRÍTICA

Junto a su fecunda labor creadora, Hartzenbusch llevó a cabo un metódico y paciente trabajo de crítica literaria y filología. Gran parte del mismo, desgraciadamente, anda todavía perdido

en revistas, periódicos u otras publicaciones difícilmente accesibles. Pero aun así, y considerando exclusivamente lo más conocido, nadie se atreverá a negar a Hartzenbusch el título de escritor más erudito del romanticismo y uno de los críticos y filólogos más estimables de aquel momento.

Como filólogo, son notables sus ediciones de los grandes clásicos en la Biblioteca de Autores Españoles: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Cervantes. Cierto que sus criterios no son todo lo rigurosos que hubiera sido de desear: a veces altera caprichosamente las lecciones con el único afán de tornarlas más inteligibles, sin cuidarse de la legitimidad del procedimiento. Pero sirva de descargo que entonces se necesitaban más textos claros y legibles que estrictamente críticos. Por lo demás, después de un siglo, ¿quién se ha atrevido aún a sacar a luz ediciones críticas totales de esos autores?

Son todavía valiosos sus intentos por poner orden y atribuir adecuadamente el informe montón de la comedia áurea, así como los de clasificarla temáticamente y juzgarla según el espíritu del tiempo en que se escribió. El entusiasmo de Hartzenbusch por los clásicos se revela más patentemente, si cabe, en el caso del *Quijote*. Habiendo abrazado la teoría del encarcelamiento de Cervantes en Argamasilla de Alba, consiguió que el impresor Rivadeneyra trasladase al pueblecito manchego una imprenta para imprimir *in situ* la obra inmortal. El nombre del filólogo ha de ir unido a ella no sólo por esta curiosa edición, sino por las numerosas notas que dedicó al texto en esta y otras ocasiones.

En distintos discursos y prólogos ha desparramado no pocas ideas en relación con problemas de la lengua española. Discurre sobre el origen del español en su discurso de contestación al de Pedro Felipe Monlau en la Real Academia y en el prólogo de los *Orígenes de la lengua española,* de Mayáns y Síscar. Acepta el latín como base del español, pero sin ignorar la aportación del árabe y el griego, y trata de mostrar cómo se efectuó la transición al romance con voces del siglo VIII y otras contenidas en documentos del siglo X. Como ejemplo práctico, realiza una interesante comparación del padrenuestro en ambos idiomas. Hartzenbusch sostiene la teoría de las variedades dialectales del latín como explicación de su fragmentación.

También aportó su palabra en uno de los grandes debates

lingüísticos del romanticismo, el del galicismo. En el prólogo al *Diccionario de galicismos*, de Rafael María Balart, documenta el mal, aduciendo casos tomados de traducciones y de la vida diaria, y advierte que, de seguir así, se llegará a crear un nuevo español. No obstante, el fenómeno no le parece exclusivo del día, pues ya en Lope de Vega existía el galicismo, y sugiere aceptar éste si designa un invento nuevo *(daguerrotipo)*, si es comprensible *(coqueta)* o al menos hermoso. Finalmente, en el prólogo a la *Colección de sinónimos*, de José Joaquín de Mora, define el sinónimo y propone llamar española a la lengua castellana.

El interés crítico de Hartzenbusch es muy extenso: no excluye la Edad Media ni el siglo XVIII y, por supuesto, abarca la literatura extranjera, en especial la alemana y la francesa, con las que se sentía familiarizado. Pero se centra de manera particular en el Siglo de Oro y los autores románticos. En el prólogo a las *Obras* considera a Calderón perfeccionador del sistema dramático lopesco, exaltador del honor y la galantería como espejo de su sociedad, fecundo en los lances, monótono en los caracteres, siempre moral y didáctico. Condensa así sus ideas: «Buenos versos, vivos diálogos, sazonados chistes y sensata doctrina.»

A Ruiz de Alarcón consagró su discurso de recepción en la Real Academia y el prólogo de la edición de sus *Comedias*. Lo llama «el poeta dramático más filósofo, el más original (después de Lope y Calderón) y el más correcto en su línea de cuantos produjo España en el siglo XVII». Antes de él, el teatro del Siglo de Oro buscaba más deleitar que enseñar; él introdujo la comedia moral, preparando la venida de Molière, a quien supera en la verdad de los tipos. Entre otras novedades, señala la modificación del papel del gracioso, que queda reducido al de bufón, pues ya no puede moralizar al hacerlo la comedia por sí misma. Alaba lo cuidado de sus diálogos.

El discurso de contestación al de Francisco Cutanda en la Real Academia versa sobre el Conde de Villamediana. Da noticias de sus versos satíricos, largo tiempo inéditos por sus insultos, groserías y calumnias. Interpreta *La gloria de Niquea* como una alegoría política del proyectado matrimonio del príncipe de Gales con la infanta María. Aporta datos biográficos, discutiendo con gran extensión y detalle las hipótesis de su misteriosa muerte e insertando las diversas coplas que inundaron a Madrid rela-

tivas al suceso, sin llegar a decidirse por ninguna, menos aun por la leyenda de los amores reales.

Del siglo XVIII está patente su admiración por Leandro Fernández de Moratín, de cuyas obras póstumas fue editor. Respondiendo a Ferrer del Río en la Real Academia, se ocupó brevemente del estado de la oratoria sagrada en el siglo XVIII. Coincide con aquél en mostrar la degradante situación a que había llegado el púlpito, donde sólo se pronunciaban sermones retóricos, irreales, llenos de citas latinas y pedantería. La aparición de *Fray Gerundio* resultaba plenamente justificada.

Hartzenbusch no miró sólo al pasado, sino que estuvo también alerta a su tiempo, al sentido y a las tendencias de la cultura de sus días. Creyó firmemente en el romanticismo y vio en él un fecundo y hermoso renacer de la literatura española; pero ello no le impidió la actitud crítica ante lo exagerado o ridículo ni el encarar acertadamente las formas no románticas de la época. De su interés por la poesía y su acierto para juzgarla dan fe sus prólogos a las obras poéticas de Zorrilla y Carolina Coronado. El prólogo al tomo V de las *Obras* del Duque de Rivas testimonia sus conocimientos históricos. Elogia la *Sublevación de Nápoles* por su objetividad, sus aciertos estilísticos y porque no sólo cuenta, sino que prueba.

Pero lo que más le atrajo fue el teatro. Es lástima que no sean accesibles muchos de los artículos dedicados al asunto. Sirvan como prueba de su agudeza e información los prólogos a las *Obras* de Bretón de los Herreros y García Gutiérrez. Hartzenbusch se ofrece como testigo ocular del éxito y popularidad de Bretón y del lamentable estado de las tablas españolas antes de su aparición. Bretón históricamente representa la resurrección del teatro: lo halló sin vida y le dio nuevo rigor.

Críticamente lo sitúa dentro de la escuela de Moratín: ridiculización de los vicios en caracteres menores. Del estilo afirma: «En el manejo de la lengua, en el uso del metro, en la chispa del diálogo no hay escritor moderno ni antiguo que se mantengan a su altura.» Y nota perfectamente su significación social: «Es, pues, en general el teatro del señor Bretón una dilatada galería de cuadros que representan la clase media de España en tres épocas diferentes, marcando con exactitud las alteraciones que han ido sucediéndose en ella: desde 1824 a 1833 ofrece un aspecto de homogeneidad y reposo; en los diez años siguientes resaltan la

agitación y trastorno de un pueblo en lucha; desde 1843 la agitación va sosegándose.»

El prólogo de las *Obras* de García Gutiérrez tiene interés por dos conceptos. En primer lugar, aporta un juicio del dramaturgo: el teatro del gaditano se distingue por la invención lírica, la variada elocución, el acertado perfil de los caracteres, el alto espíritu español y la defensa del pueblo. Pero, además, discute el sentido de la palabra *drama* y traza un panorama de la evolución del teatro desde 1834. La palabra *drama,* según Hartzenbusch, surge en el siglo XVIII para designar la fusión de la comedia y la tragedia, esto es, de todos los elementos dramáticos, rompiendo con la división clásica del teatro en tragedia y comedia. Pero el hecho es anterior: la mezcla remonta a Plauto, que llamó a su *Anfitrión* tragicomedia.

Dramas son las comedias españolas del Siglo de Oro y con ellos enlazan los románticos. *Macías* constituye el primer drama romántico, aunque bastante sujeto todavía a las unidades. *La conjuración de Venecia* resulta más bien un melodrama, pero mejor escrito que los usuales. *Don Álvaro* tuvo en su favor a muchos, en contra a no pocos. Se juega en él con sentimientos de júbilo y terror en orden a producir asombro en el espectador. Tras *Don Álvaro* llegó la invasión de los dramas franceses, y en ese ambiente apareció *El trovador.* Desde 1836 convivieron distintos sistemas dramáticos, como correspondía al romanticismo, que era, ante todo, una profesión de liberalismo: interesa lo bueno, no la escuela.

9

José de Espronceda

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

JOSÉ de Espronceda nació en la choza de unos pastores cerca de Almendralejo (1808), cuando su padre, el teniente coronel Juan Espronceda se trasladaba con la familia desde Villafranca de los Barros a Badajoz, cumpliendo órdenes superiores. Mientras aquél participaba en la guerra de la Independencia, el niño recibió la primera formación en Madrid al lado de la madre, Carmen Delgado y Lara, que contribuyó notablemente a modelar su carácter. Conoció por entonces a uno de sus más íntimos amigos, Patricio de la Escosura, compañero de juegos y de letras, que ha conservado preciosas noticias de su vida.

Ingresó en el Colegio de San Mateo (1821), recibiendo de Lista una esmerada educación literaria: aprendió a comentar textos; leyó a Voltaire, Tasso y Ariosto, y se familiarizó con los clásicos antiguos y modernos. Fundó con otros condiscípulos la Academia del Mirto (1823), dirigida por Lista, y allí leyó sus primeras composiciones neoclásicas. Se creó luego la Sociedad de los Numantinos, integrada por jovencitos antiabsolutistas, que fueron procesados por firmar un manifiesto de protesta contra la ejecución del general Riego. Espronceda, presidente de la sociedad, fue condenado a recluirse por cinco años en el convento de San Francisco de Guadalajara. Sólo estuvo unos meses.

Por razones poco claras marchó al exilio (1827), dirigiéndose a Portugal. El viaje lo ha contado Espronceda en «De Gibraltar a Lisboa» *(El Pensamiento,* 1841). Conviene retener sus pala-

bras al entrar en la capital portuguesa: «Yo saqué un duro, único que tenía, y me devolvieron dos pesetas, que arrojé al Tajo porque no quería entrar en tan gran capital con tan poco dinero.» El gesto es más simbólico que real: llevaba dinero y sus padres le enviaron más regularmente. Como los liberales españoles no eran bien vistos en Portugal, siguió a Londres.

Allí se relacionó con la facción del guerrillero Mina, a la que pertenecían, entre otros, los coroneles Francisco Mancha y Joaquín Pablo «Chapalangarra». De la hija del primero, Teresa, casada con un comerciante español desde 1829, se enamoró el poeta apasionadamente, llegando a raptarla (1831) y llevársela a vivir con él. Sobre las actividades revolucionarias durante el destierro se sabe que repartió su vida entre París y Londres, que intervino en los sucesos parisienses de 1830 y que asistió a la acción en que perdió la vida Chapalangarra.

Regresó a Madrid (1833), yendo a vivir con su madre e instalando a Teresa en una casa próxima. Ingresó en el Cuerpo de Guardias de Corps y fue confinado en Cuéllar por haber escrito versos subversivos (1833); allí entretuvo sus ocios redactando *Sancho Saldaña*. Tuvo de Teresa una hija, Blanca (1834); participó en la sublevación de la Milicia Nacional contra el Gobierno de Toreno (1835) e Istúriz (1836); frecuentó tertulias e instituciones literarias, como El Ateneo y El Liceo, y colaboró en *El Artista*. Teresa le abandonó (1836), dolida de las frecuentes ausencias y su jactancia de conquistador.

Explicó en El Liceo (1839) unas lecciones de literatura moderna, cuyo contenido se conoce gracias al resumen hecho por Gil y Carrasco: expone ideas generales sobre el romanticismo, cree la poesía expresión social y admira a Byron como encarnación de su tiempo. En los sucesos de 1840 se puso contra la Regente, declarándose luego republicano y defendiendo sus convicciones desde *El Huracán*. Muerta Teresa (1837), pronto apareció en su vida una nueva mujer, Carmen de Osorio, llamada «la generala», famosa en Madrid por su conducta frívola y atrevida.

En 1841 fue nombrado secretario de la Legación española en los Países Bajos, y poco después, diputado a Cortes, en las que ingresó en la sesión de marzo de 1842. Asistía y participaba en los debates, dando siempre muestras de crítica constructiva. Su pensamiento político puede resumirse en estos puntos: predominio de lo social sobre lo individual, necesidad de un gobierno

capaz de dirigir al pueblo, moralidad administrativa, expansión del espíritu mercantil. Murió (1842) de una afección de las vías respiratorias, siendo enterrado con grandes honores.

Zorrilla ha dejado un retrato que coincide con el de los pintores Arroyo y Esquivel: «La cabeza de Espronceda rebosaba carácter y originalidad. Su cara, pálida por la enfermedad, estaba coronada por una cabellera negra, rizada y sedosa, dividida por una raya casi en medio de la cabeza y ahuecada por ambos lados sobre las orejas, pequeñas y finas, cuyos lóbulos inferiores asomaban en rizos. Sus cejas, negras, finas y rectas, doselaban sus ojos límpidos e inquietos, resguardados por riquísimas pestañas; el perfil de su nariz no era muy correcto... Su mirada era franca, y su risa, pronta y frecuente, no rompía jamás en descompuesta carcajada.»

POESÍA. *Poesías,* Yenes (Madrid, 1840), prólogo de José García Villalta. El mismo año se editaron en París, Imp. Fournier. Aparte de poemas líricos, contiene «El Pelayo», escrito en 1815 y corregido para publicación, y «El estudiante de Salamanca». Esta composición se había publicado ya en *La Alhambra* (1839). *El Diablo Mundo,* Boix (Madrid, 1841). Apareció por entregas en 1840.

TEATRO. *Ni el tío ni el sobrino* (1834), en colaboración con Antonio Ros. *Amor venga sus agravios* (1838), en colaboración con Eugenio Moreno López y bajo el seudónimo de Luis Senra Palomares. *Blanca de Borbón* (Madrid, 1870), no se estrenó.

OTRAS OBRAS. *Sancho Saldaña o el Castellano de Cuéllar,* Repullés (Madrid, 1834). Edición ampliada en 1870 debida quizá a Julio Nombela. *El ministerio Mendizábal,* Repullés (Madrid, 1835). Y diversos artículos, entre los que destacan «La pata de palo» *(El Artista,* 1835) y «El pastor Clasiquino» *(El Artista,* 1835).

PRINCIPALES EDICIONES. *Obras poéticas,* Baudry (París, 1848), ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch. *Obras,* Acuña (Sevilla, 1869). *Obras poéticas,* Garnier (París, 1869). *Obras poéticas y escritos en prosa,* Mengíbar (Madrid, 1884), edición de Patricio de la Escosura y Blanca Espronceda, con importantes estudios introductorios. *Obras poéticas,* (Madrid, 1822), edición y prólogo de José Cascales y Muñoz. *Obras poéticas,* Espasa-Calpe (Madrid, 1923), edición y prólogo de José Moreno Villa. *Obras poéticas completas,* Aguilar (Madrid, 1936), edición y prólogo de J. José Domenchina. *Obras completas,* Atlas (Madrid, 1954), edición y prólogo de Jorge Campos, BAE, 72.

II. OBRAS NO POÉTICAS

Ninguna de las tres obras dramáticas de Espronceda supera lo mediocre. *Ni el tío ni el sobrino* no pasa de ser una más entre las miles de «comedias originales en tres actos» de aquella época: un buen hombre se salva de un matrimonio desastroso descubriendo a tiempo la personalidad de una embaucadora. Larra la criticó negativamente. *Amor venga sus agravios,* en prosa, posee todo el aire de una tragedia romántica: una mujer noble, Clara, obligada a renunciar a sus amores y a hacerse monja por un intrigante y disoluto palaciego, Álvaro, se venga atrayéndole al convento y asesinándolo con un veneno. Está situada la obra en tiempos de Felipe IV e interesa por su mezcla de donjuanismo y venganza. Álvaro parece un precedente de Félix de Montemar. Hay ecos de «El cuento de un veterano», del Duque de Rivas, y el ambiente del fin recuerda al de *Don Álvaro.*

La mejor de todas resulta la tragedia *Blanca de Borbón,* escrita hacia 1834, cuyo tema fue tratado, entre otros, por Quintana y el Duque de Rivas. Tiene como nudo la muerte de la infeliz reina por orden de su esposo, Pedro I, el Cruel, pese a los esfuerzos de Enrique por salvarla. En su desarrollo se nota la influencia de *María Estuardo,* de Schiller, y *Ottavia,* de Alfieri, Espronceda presenta un monarca amancebado, sanguinario, despótico, juguete de sus favoritos, pero valiente en la pelea y generoso con los enemigos. Blanca aparece libre de toda culpa, prototipo de mujer inocente y víctima de su propio destino. Los tipos más románticos son la maga, que odia a los cristianos, y su hijo, el moro Abenfarax, encarnación satánica y ejecutor del crimen. La aversión del autor al despotismo se manifiesta al declarar que Enrique se levanta contra Pedro para acabar con la tiranía.

Entre las muchas novelas históricas españolas, *Sancho Saldaña* destaca, si no por su originalidad, al menos por su estilo. Como todas ellas, revela en su técnica constructiva, ciertos episodios y personajes, la huella de Walter Scott. Transcurre en tiempos de Sancho IV, el Bravo, y tiene como fondo las luchas de éste con sus hermanastros. El centro de interés gira en torno a las rivalidades de Sancho Saldaña, partidario del rey, y el señor

de Iscar, seguidor de los hermanos Lacerda. Proyectándose contra tal escenario de guerras y crueldades, se perfila la sombría e imponente figura de Saldaña, el castellano de Cuéllar, víctima de sus pasiones, enamorado locamente de Leonor de Iscar y perseguido por el furor de su despechada amante Zoraida, que en venganza asesina a ésta.

Espronceda mantiene el interés narrativo introduciendo numerosos episodios perfectamente tramados, que sirven, a la vez, para trazar el cuadro de época. Los personajes están bien caracterizados y en todo instante se atiende a sus sentimientos. Zoraida, figura mucho más viva que la resignada Leonor, ofrece una magnífica estampa árabe de amor, celos y despecho. Saldaña concentra la rudeza y brutalidad de un señor feudal con escasos afectos humanos. Algunos personajes secundarios han sido vistos con enorme simpatía: el bandido Velludo; Usdrúbal, el pícaro regenerado por el amor inalcanzable de Leonor, y, sobre todo, Zacarías, taimado, cruel y beato, en quien parece haberse concentrado la rabia del autor contra las peores cualidades frailunas.

El ambiente medieval se reconstruye con acierto, aunque no faltan algunos anacronismos. La minuciosa recomposición de la arquitectura y de la vida íntima de un castillo es espléndida. En la descripción de las intrigas políticas castellano-aragonesas se revela sólida documentación. Completan el cuadro otros muchos detalles, como las costumbres de los bandidos, un juicio de Dios, las orgías feudales, las fiestas, los ajusticiamientos, las supersticiones. Espronceda suele intervenir en el relato aclarando puntos o comentando la diferencia de usos.

De sus escritos políticos, aparte sus intervenciones en Cortes, sobresale *El ministerio Mendizábal,* folleto muy elogiado por Larra en su día. Constituye un ponderado ataque a las gestiones de un ministro en quien tanta ilusión había puesto el pueblo. Le critica el haberse acogido al Estatuto de Martínez de la Rosa, que no tenía ninguna legalidad; el haber juzgado a las provincias por la capital; el fracaso económico y el desastre bélico. Espronceda concluye, como Larra en otras ocasiones, pidiendo que se deje paso a gente nueva: «Un siglo de renovación pertenece, sin duda, de derecho, a la juventud.» Poseen también interés sus dos artículos titulados «Política general» *(El Pensamiento* 1841): propugna en ellos la unión ibérica, elogia a Napoleón como for-

jador de una nueva Europa y alude a la renovación de ésta bajo el impulso del espíritu mercantil.

Dedicó también su atención a la crítica literaria. En «Poesía» *(El Siglo,* 1834) sostiene la falsedad de las unidades, con excepción la de interés. El artículo «Influencia del gobierno sobre la poesía» *(El Siglo,* 1834), aunque primordialmente una defensa de la independencia del escritor frente a la protección oficial, contiene valiosos juicios sobre Racine. «El pastor Clasiquino» es una sárica, que se tornó célebre, contra la poesía neoclásica por su falta de contacto con la realidad y sus ideales imitativos. Hizo alguna crítica de teatro, como la dedicada a «Alfredo» *(El Artista,* 1835), obra en que elogia el tema y condena el desarrollo.

Como cuentos o artículos de costumbres con fuerte carácter narrativo pueden catalogarse otros varios artículos. «La pata de palo» recoge le tradición popular del rico comerciante londinense que, al ponerse una pata de palo, no dejó de andar. «Costumbres» *(El Artista,* 1835) narra con gracia el modo como un pueblecito andaluz salió a recibir a un padre predicador. «Un recuerdo» encierra un extraño caso de metempsicosis y, de paso, interesantes notas personales sobre la nostalgia del desterrado en Londres. Se conservan, además, algunas cartas, como las dirigidas a sus padres.

III. CREACIÓN E IMITACIÓN

Casi desde su revelación como poeta Espronceda fue comparado a Byron. Cuenta Ferrer del Río en su *Galería de la literatura española* que, preguntado el Conde de Toreno si había leído a Espronceda, respondió: «No; pero he leído a Byron.» La anécdota, seguramente falsa, explicaría la enemistad entre los dos hombres. Gil y Carrasco, al comentar la edición de las *Poesías* (1840) de su amigo, le afilió también a la escuela byroniana, filiación que aún mantiene en 1870 Patricio de la Escosura en su discurso académico «Tres poetas contemporáneos». Fue Valera el primero en señalar concretamente la influencia del inglés en el español en el tomo VI de la *Continuación de la Historia de España,* de Lafuente. Aunque algunos críticos han negado la relación, el tema, tan apasionante, ha originado nada menos que

dos libros: *Byron and Espronceda,* de Philip H. Churchman, y *Espronceda y Byron,* de Esteban Pujals.

En principio, cabe estar de acuerdo con las conclusiones generales de Churchman, completadas parcialmente por Pujals. Byron y Espronceda coinciden en una serie de actitudes: ambos se muestran escépticos ante la explicación cristiana de la vida; pero Espronceda resulta menos intelectual y con menos interés en cuestiones teológicas. Ambos son pesimistas ante la vida, que desprecian: todo es mentira, todo es nada. Ambos son liberales, pero Espronceda más sinceramente. Ambos adoptan un tono filosófico y moral en oposición a los dogmas vigentes, lleno a veces de sutil humorismo. Ambos ofrecen algunas técnicas semejantes: expresión del yo, disgresiones en poemas extensos, plan desordenado.

Tales coincidencias no suponen influencia de Byron en el poeta español, a pesar de que éste supiera inglés y conociera y admirara la obra del autor de *Don Juan.* El byronismo es una constante romántica, que pudo llegar a Espronceda del puro ambiente. Por lo demás, hay entre los dos diversas diferencias: Espronceda es un ardiente patriota; Byron critica a su país. Espronceda tiene un sentido social, que le lleva a reivindicar tipos populares y marginales; Byron es un aristócrata. A Espronceda no le interesaron los asuntos históricos ni Grecia como a Byron; Espronceda vence a Byron en armonía y lirismo, y Byron supera a Espronceda en profundidad de pensamiento y fuerza narrativa.

Frente a estas conclusiones generales, básicamente ciertas, resultan muy discutibles y problemáticos los casos concretos en que Espronceda habría padecido el influjo de Byron: *Sardanapalus* se refleja en algunas escenas de «Pelayo», que el autor pudo modificar entre la fecha de redacción y publicación; «Sun of the Sleepless», en «A una estrella»; «To Inez» de *Childe Harold,* en «Jarifa en una orgía»; la carta de Julia en *Don Juan,* en la carta de Elvira en *El estudiante de Salamanca; Don Juan,* en *El Diablo Mundo.*

Si se exceptúa la clara relación entre las dos últimas obras, todos los demás casos dejan mucho margen a la duda. Así, por ejemplo, «Sun of the Sleepless» es un poema breve, en tanto que «A una estrella» es largo y mucho más ambicioso, con un sentido completamente distinto, aunque posea una cierta semejanza temática con aquél. Ocurre, por lo demás, que el asunto había sido

tratado por un poeta español, Bermúdez de Castro, en «A una estrella misteriosa». ¿A quién siguió Espronceda: a Byron, a Castro, a ninguno? Por este camino no se concluye ningún resultado práctico, más si se tiene en cuenta que la crítica se ha empeñado en buscarle fuentes a Espronceda para cada una de sus palabras, si no es en Byron, en escritores franceses, como Bérenger y Hugo.

Todo el problema, en realidad, parece enfocado torcidamente. Espronceda no es un poeta mediocre, secundario, que necesite ligarse servilmente a un modelo. Si lo fuera, no se justificaría tanto empeño en averiguar sus inspiradores. Pero, como todo escritor, ha tenidos unos guías, unos puntos de arranque, estudiados, sin duda, durante su prolongada estancia en Londres y París. No es extraño que coincida con sus actitudes y con algunas de sus técnicas, pues lo que pretendió fue renovar el panorama poético español, acomodándolo a las corrientes modernas. Como todo gran poeta, transformó lo recibido en sustancia propia, revistiéndolo de imágenes y músicas nuevas, comunicándole un sentimiento característico e inconfundible, en contacto con la tradición y la vida de España.

IV. PELAYO

El plan de la obra le fue sugerido por su maestro Lista; pero Espronceda sólo tocó algunos puntos: de los doce cantos que aquél había imaginado, sólo restan seis fragmentos inconexos con un total de ciento veintisiete octavas reales. Lista completó varios con estrofas propias, que Patricio de la Escosura insertó en la edición de las *Obras poéticas* (1884) de su amigo. Se perciben influencias de Ariosto, Tasso, la Biblia, la *Numancia* de Cervantes (escena del hambre) y algunos poetas del Siglo de Oro.

El tema ya había tentado a Quintana, Rivas y Southey. No es, pues, ni podría ser, dada la juventud del autor, un poema de creación original, sino de recuerdo libresco, inserto en la herencia épica del siglo XVI.

El poeta, tras una enfática introducción, en que vuelve la vista hacia la historia, contempla a Toledo en fiestas y pecados: Rodrigo ofende a Florinda y escucha el anuncio de su desgracia (fragmento primero), durmiéndose y soñando pesadillas de rui-

nas, desolación y muerte (fragmento segundo). A la narración de la batalla del Guadalete y sus consecuencias, con el consejo en que priva la opinión de Opas (fragmento tercero), sigue la descripción de la corte del rey moro y sus preparativos bélicos (fragmento cuarto), un serrallo y, en contraste, el hambre que azota a Sevilla (fragmento quinto), terminando con el cerco y defensa de esta ciudad (fragmento sexto).

La estructura del poema es típicamente clásica, con su mezcla de momentos narrativos y descriptivos, de discursos y consideraciones morales, las enumeraciones de héroes y soldados, la vívida pintura de batallas e incluso las lamentaciones de un padre, el noble Teudis, por el hijo muerto. Pero aquí y allí surgen algunas notas que revelan sensibilidad romántica, insertos quizá en la revisión efectuada antes de la publicación: la brusca transición del verano al otoño como símbolo del paso del placer al dolor en Rodrigo, el fin de las alegres fiestas palaciegas, la fantasía moruna de color y lujuria del serrallo. La escena del hambre presagia al poeta social, y la de la procesión en Jerez, al costumbrista.

V. POESÍAS LÍRICAS

En la edición de las *Poesías* (1840) se clasifica el contenido en cinco grupos: ensayo épico, poesías líricas, canciones, asuntos históricos y cuento. Tal clasificación resulta a todas luces arbitraria, pues dejando aparte el ensayo épico que es «Pelayo» y el llamado cuento de *El estudiante de Salamanca,* el resto se reduce a poesía lírica, con alguna escasa excepción narrativa. Adoptando un criterio temático y teniendo en cuenta dentro de él, la cronología, la producción lírica de Espronceda responde a las siguientes notas:

Ensayos poéticos.—Como tales se consideran unas cuantas poesías primerizas, compuestas entre 1828 y 1833, todas de corte neoclásico, y algunas otras incompletas y de difícil fechación. Su interés artístico es muy escaso o nulo. De sus dos serenatas, «Despierta, hermosa señora» recuerda a las viejas albas en que el poeta maldice a la aurora, y «Delio a las rejas de Elisa» es un canto de amor nocturno en estrofas de pie quebrado. «A la noche» revive, a través de una serie de tópicos literarios, el tema de la noche consoladora, tan grato a los poetas del siglo XVIII. Menos valor

conservan «El pescador», en octavillas heptasilábicas; «A una dama burlada», «A un ruiseñor», «Canción báquica», «Fragmento», «A una ciega» y «Las quejas de su amor».

Versos de circunstancias.—Escritos a favor de la amistad o el compromiso, no poseen otro mérito que el que les da la intimidad del autor. No vale la pena detenerse en los que llevan por título «A la señora de Torrijos», «Octava real», «A Carolina Coronado» y «A Matilde», que era, por cierto, una hermana de Teresa. Por su mayor aliento destaca la elegía «A don Diego de Alvear», en tercetos, donde sigue fielmente el esquema manriqueño, suprimiendo tan sólo el elemento religioso y la alusión a otro mundo. Deben incluirse en el grupo dos romances que en algunas ediciones aparecen juntos e ilegibles: «A Anfriso», glorificación de Lista, y «A García de Villalta», exaltando la amistad.

El tema del destierro.—Espronceda, como antes Garcilaso, como en su tiempo el Duque de Rivas, como luego muchos más, sintió y cantó la nostalgia del destierro. «La entrada del invierno en Londres» (1828), en silvas, contiene una ampliación de varios tópicos neoclásicos: paz del pastor, del sabio, del marinero que arriba a las costas, frente a la inquietud del exiliado; felicidad del que nunca salió de su patria; pena del propio poeta. El invierno resulta telón natural que con sus tristezas acentúa la del autor. Aparte la nota personal que llena la composición, expresada dentro de una tradición literaria, interesa el aspecto social, el contraste entre la rica Inglaterra y la empobrecida España.

Y lloroso suspiro,
rica Albión, si tu opulencia miro.

«A la patria», escrita entre 1829-32, supone una profundización del sentimiento, porque el tema no está enfocado individual, sino colectivamente; no es el propio dolor, sino el dolor de toda la España peregrina el que le embarga. La patria ya no es el lugar añorado donde se fue feliz, sino la madre que sufre a causa del tirano, perdida su grandeza, privada de sus mejores hijos:

Desterrados, ¡oh Dios!, de nuestros lares,
lloremos duelo tanto.
¿Quién calmará, ¡oh España!, tus pesares?
¿Quién secará tu llanto?

La reminiscencia bíblica aparece evidente en muchos pasajes, como la invocación del poeta al mundo para que contemple su tormento; pero ha sido transformada en jugo propio: por este poema Espronceda merece un puesto entre los cantores del dolor de España.

Cantos políticos.—Patria y libertad es el grito de combate de Espronceda, ideal del liberalismo a la vez, y todos sus poemas de índole política resultan desarrollo de tal lema. El soneto «A la muerte de Torrijos» encierra una cálida evocación del fusilamiento del patriota y sus compañeros, tragedia que movió también los pinceles. Como en «A la patria», el poeta pide a los españoles lágrimas de ira ante el estúpido crimen:

Españoles, llorad; mas vuestro llanto,
lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores.

Con menos acierto ha tratado el motivo llanto-tirano en «A la muerte de Joaquín de Pablo Chapalangarra»; el sincero e íntimo dolor que le suscitó Torrijos se convierte en tópico clásico y salen a llorar las vírgenes de Iberia y el viejo Pirene, que contempló la muerte del patriota. El inmediatismo evidente y el exceso de alusiones políticas frustra « ¡Guerra! » (1835), incitación demasiado partidista para tomar las armas contra los carlistas. Frío resulta, asimismo, el soneto «A Guardia», caído en el movimiento antirrevolucionario de 1841.

De gran empuje e interés por su interpretación histórica hay que considerar «Al dos de mayo» (1840) en serventesios, que constituye una meditación sobre el pasado próximo de España desde el presente del autor, una especie de rendición de cuentas. Tomando como arranque la guerra de la independencia, la juzga una gesta del pueblo contra el invasor y contra los malos españoles, esto es, Godoy y la aristocracia afrancesada. Ese pueblo, brillantemente evocado en los momentos culminantes de Madrid, Bailén y Zaragoza, restauró la tradición de independencia y libertad; pero un rey tirano la mató de nuevo con la ayuda de los franceses. Luis Felipe, odiado por Espronceda, está ligado en su mente a la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis. Ante el fracaso de los deseos populares, surge una amarga lamentación:

¡Oh! En el dolor eterno que me inspira
el pueblo en torno avergonzado calle,
y estallando las cuerdas de mi lira,
roto también mi corazón estalle.

La aversión a Luis Felipe, y en él a toda la política francesa, reaparece en dos poemas como motivo principal: «A la degradación de Europa» (1840) y «El canto del cosaco». Curioso notar que, quien como representante en Cortes afirmaba la necesidad del mercantilismo, condene eso mismo en las dos composiciones. En ambas se describe la decadencia de Europa a causa del espíritu mercantil que mató el honor y la gloria, originando el gusto por el lujo, los placeres afeminados y el dinero. Pero, frente a la primera, en que el autor amenaza con salir a gritar por las ciudades el baldón del continente, la segunda se complace en el castigo a tal degradación: la invasión de los cosacos y la pérdida de Polonia. Estas ideas, queridas al polaco Mickiewicz, se comprenden mejor recordando que Espronceda se alistó voluntario en el ejército para salvar a Polonia, que fue disuelto oportunamente en Francia.

Ossianismo y medievalismo.—Pagando tributo a una moda romántica escribió, sin gran convencimiento, cuatro poemas de asuntos assiánico y medieval. «Oscar y Malvina» vale más por su paisaje de ruinas y por su ambiente nocturno que por la narración de la despedida de los amantes, y del combate entre Oscar y Cairvar. «El sol» (1834) es una acertada imitación del poema de Mac Pherson, que pudo conocer directamente o en la traducción de Marchena. Ambos coinciden en la concepción general: el sol es una luz joven, que un día, como todas las cosas, morirá. Pero difieren en el desarrollo; Mac Pherson contrapone al sol la vejez y ceguera de Ossián en tanto que Espronceda, en una magnífica identificación, coloca en el astro todas las inquietudes de su alma juvenil. Por lo demás, la descripción del sol alcanza mayor colorido en éste, que suma a ella acentos bíblicos con una riqueza expresiva casi barroca.

«Romance» refiere un episodio de Ricardo Corazón de León en las cruzadas. «Canto del cruzado», escrito en distintos tipos de estrofa, se halla incompleto, faltándole algunas palabras y el final. Se describe en él un castillo en fiestas, a donde llega un misterioso cruzado cuando va a tener lugar un certamen para designar la dama más hermosa. Se intercalan dos cancio-

nes líricas, la de la mora que llora a su amante, y la titulada «La vuelta del cruzado». Evidentemente, a Espronceda no le atraía la leyenda ni el romance histórico: lo prueban las dos breves muestras, una de las cuales ni siquiera fue capaz de completar.

Protesta social.—Un grupo de poemas, quizá los más conocidos y populares del autor, ejemplifican admirablemente una tipología grata al romanticismo. Su contenido resulta fuertemente social, no sólo porque Espronceda ha logrado dar dimensión artística a seres representativos de la época, sino porque, a través de ellos, ha plasmado una serie de conflictos que preocuparon de modo significativo a la sensibilidad moral y la conciencia de su tiempo. La «Canción del pirata» (1835) produjo un poderoso impacto en el panorama lírico por su variedad rítmica y lo novedoso del asunto. Fue imitada numerosas veces y aún hoy se la recita de memoria frecuentemente.

Sorprende el acierto con que el poeta ha conseguido concentrar en breve espacio un inolvidable paisaje romántico: la noche, la luna, el viento, la tempestad, la lejana y exótica Estambul. Hay una exaltación de la libertad individual, bien recalcada por el estribillo «que es mi Dios la libertad» y que se manifiesta frente a dos conceptos burgueses: la noción territorial de patria y la estima de la vida. Mientras otros pelean por un palmo de tierra, el pirata se siente libre y rey en el ancho mar. La muerte no le importa porque tiene la vida puesta a la aventura: se gana o se pierde sin mayor trascendencia.

Muy próximo a la «Canción del pirata» se halla, por su tono, «El mendigo» (1835): el verso es, como en aquélla, polimétrico, y el motivo, una nueva exaltación de la libertad individual; pero si ésta es allí un producto de la renuncia a la patria, aquí lo es de la renuncia a la integración social y a la participación económica. Sátira del lujo, según se llama a sí mismo, el mendigo parafrasea cínicamente a la Biblia: el «no os preocupéis por el día de mañana» se convierte para él en:

Y para mí no hay mañana
ni hay ayer;
olvido el bien como el mal;
nada me aflige ni afana.

El «bienaventurados los pobres porque ellos poseerán la tierra» se transforma en una larga demostración de cómo él es el dueño del mundo, que se resume con un verso: «Otros trabajan porque coma yo». Y el precepto de la caridad le garantiza que todos han de darle por miedo al infierno.

En ambos poemas predomina una visión cínica del mundo, porque el mundo es reflejado desde el individuo que renuncia a integrarse; en ambos, la sociedad queda desafiada en su estructura por la negación de algunos principios básicos. Frente a ellos, «El verdugo» (1835) y «El reo de muerte» (1837, pero escrito en 1835) presuponen un cambio de perspectivas; el mundo, la sociedad dirigen su atención hacia unos tipos también al margen, para contemplarlos sentimentalmente, dignos de lástima. A la visión cínica sucede la visión compasiva; pero, en cualquier caso, es patente el desajuste entre forma social e individuo.

«El reo de muerte», poema que Larra cita en el artículo de igual título, constituye una sucesión de antítesis para probar la indiferencia del mundo ante el dolor del condenado: cárcel-bordel, reo joven-fraile-viejo, sueño dulce-realidad amarga. El poeta, siguiendo las tendencias humanitarias, se opone a la pena capital. «El verdugo», escrito en estrofas de veinte versos endecasílabos, pentasílabos y dodecasílabos, ofrece la forma de un monólogo. El verdugo se siente a sí mismo monumento de la maldad humana y víctima de la opinión. Casi freudianamente, Espronceda interpreta el tipo como la solución legalizada que los hombres han encontrado a la obligada represión de sus instintos sanguinarios.

Si los cuatro poemas anteriores estudian seres marginales, la «Despedida del patriota griego de la hija del apóstata» (1830) encara un tipo plenamente integrado, pero a quien la sociedad impone dura obligación: renunciar al amor y la felicidad por un deber superior, convirtiéndose en víctima de su destino social. El poema enlaza con «El reo de muerte» y «El verdugo» por cuanto el patriota, como ellos, es una víctima, aunque de otra clase, y se opone a la «Canción del pirata» y «El mendigo» por cuanto la aceptación de las leyes sociales limita la libertad.

La juventud perdida.—Los poemas más íntimos y líricos de Espronceda, los mejores quizá, están dedicados a cantar la juventud perdida, el desengaño vital, la desilusión que va dejan-

do el paso de los años, o de otro modo, el tema de la famosa quintilla «Hojas del árbol caídas». Bajo la imagen barroca de la rosa, la idea se desarrolla en el soneto «Fresca, lozana, pura y olorosa»; pero el romántico no se contenta con simples consideraciones; buscando un giro personal, llega a la comparación de la tragedia de la rosa con el yo:

Mas, ¡ay!, que el bien trocóse en amargura,
y por los aires deshojada sube
la dulce flor de la esperanza mía.

El estado de desolación del poeta ante el huir del tiempo encuentra expresión directa, sin metáforas, en otro soneto, el que figura como dedicatoria en la edición de sus *Poesías* (1840), dirigido a Carmen de Osorio.

Pero, separándose de la cerrada estructura del soneto, Espronceda persigue el tema en dos ambiciosas composiciones: «A una estrella» y «A Jarifa en una orgía» (1838). Es la primera muy rica en variaciones estróficas, utilizándose incluso la estrofa de pie quebrado. Si el sol simbolizó un día las ilusiones juveniles, la luz declinante de un misterioso lucero simboliza ahora el desengaño. La pregunta medieval del *¿Ubi sunt?* surge angustiosa a través de los mismos versos que utilizó Jorge Manrique, para acabar en una desoladora actitud de amargo pesimismo, resignación e indiferencia:

A mí tan sólo penas y amarguras
me quedan en el valle de la vida;
como un sueño pasó mi infancia pura,
se agosta ya mi juventud florida.

«A Jarifa en una orgía» representa la agudización extrema del motivo. Sería curioso comparar el poema con el artículo de Larra «La nochebuena de 1836», para sorprender cómo unas reflexiones pesimistas muy semejantes se suscitan en medio de una fiesta, de la alegría no exenta de vino. Espronceda, que, como el satírico, ha visto deshacerse sus ilusiones de joven, sus deseos insatisfechos, no espera ya nada y concluye:

Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida.
Sólo en la paz de los sepulcros creo.

VI. EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA

Lleva el subtítulo de cuento, palabra que en el siglo XIX no poseía la restringida connotación de hoy y podía alternar con leyenda. En este sentido, la obra guarda relación con las leyendas de Zorrilla: con ellas tiene de común la mezcla de lo fantástico con algo vagamente histórico y la localización del suceso en torno a una imagen sagrada. Pero Espronceda, y esto muestra la diferencia esencial de temperamento entre ambos poetas, hace del problema un problema interior, donde interesa el análisis del sentimiento, no la narración de la anécdota. Trascendentaliza, además, el fenómeno, dándole dimensión universal, y reduce el factor milagroso a una fugaz connotación, a un mero rasgo ambiental, suprimiendo todo localismo pintoresco.

El poema tiene ecos de leyenda donjuanesca. Entre las fuentes se han señalado la vida de Miguel de Mañara: *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina; *Soledades de la vida y desengaños del mundo,* de Cristóbal Lozano, y *Don Juan,* de Byron. Y es fácil percibir lo donjuanesco en numerosos elementos: la presentación del protagonista como segundo don Juan Tenorio, su desenfado cínico, la burla de la mujer, la rebeldía religiosa y aun la muerte como castigo a una vida licenciosa. No conviene, sin embargo, acentuar esta aproximación, pues la composición discurre por un camino algo diferente. Quizá el propio poeta, al negar a su protagonista el nombre de don Juan, quiso prevenir contra una precipitada identificación.

Cuando don Félix actúa, ya no es por lo menos un don Juan joven, ilusionado, amante de las aventuras, sino un «corazón gastado», un hombre maduro, frío en sus reacciones, y más interesado en el dinero que en otras cosas, un ser desengañado en suma, a quien un extraño azar lleva a vivir la suprema experiencia de la muerte. Espronceda comienza realmente donde la leyenda donjuanesca termina: el análisis del fin del burlador, el análisis del sentido de la muerte como misterioso e incomprensible castigo a una vida vivida vigorosamente. Lo que hasta él había sido accesorio, se convierte en él en punto central. En otras palabras, el significado básico de *El estudiante de Salamanca* no es la burla donjuanesca, sino el encuentro del hom-

bre desilusionado con la muerte, destino único, fatal, irreversible.

Espronceda ha escogido un tipo donjuanesco, porque don Juan representa la vitalidad misma, el hombre que juega sus días con intensidad plena a la aventura, al goce de vivir. Y quiere hacer ver que, incluso así, la vida es pura fantasía, nada. La vaporosa figura que Don Félix encuentra una noche por las calles de Salamanca, y tras la que corre locamente, simboliza este vivir humano: tras los hermosos velos, un esqueleto, la muerte con la que el hombre se desposa al fin, por más que luche por vencerla. He aquí la lección romántica y barroca de la mentira de la vida. Un escritor del Siglo de Oro, Mira de Amescua, había plasmado una imagen semejante en *El esclavo del demonio.* Pero la consecuencia romántica es diferente: rebeldía hasta lo imposible, no piadoso sometimiento ni renuncia.

Contiene *El estudiante de Salamanca* mil setecientos cuatro versos y está dividido en cuatro partes desiguales que van de menos a más en extensión: se trata de una deliberada asimetría para construir la obra en un impresionante crescendo. Métricamente, ofrece gran variedad: romances, octavillas, octavas reales, serventensios, quintillas, décimas, redondillas. Se intentan, además, efectos rítmicos muy curiosos acudiendo a combinaciones originales: el apagarse de una llama, que coincide con la muerte de Félix, produce «leve, / breve / son»; la rapidez del hecho: «El ruido / cesó. / Un hombre / pasó / embozado». Existe, asimismo, un juego de imágenes luz-sombra logradas con gran maestría.

La primera parte sitúa la acción en el tiempo y el espacio. El tiempo es la noche romántica, llena de fantasmas, voces temerosas, muertos que dejan la tumba, aullidos de perros. El espacio, Salamanca, cuya descripción, breve y vaga, está desprovista de todo pintoresquismo: armas y letras, estudiantes, torres, Tormes famoso. Es la misma visión unamuniana, pero reducida apenas a una sugerencia funcional. Se presenta después a los protagonistas: Elvira, «Angel puro de amor que amor inspira» y Félix de Montemar.

Segundo don Juan Tenorio,
alma fiera e insolente,
irreligioso y valiente,
altanero y reñidor.

Acaba la parte con una pendencia, de resultas de la cual muere un hombre.

La segunda parte desarrolla el tema de Elvira engañada por don Félix. Es la más lírica de todas. Vuelve otra vez la noche, pero ahora la primaveral, la del amor y del recuerdo, en medio de la cual llora Elvira su bien perdido, el abandono, el desengaño. El motivo de la juventud y las ilusiones marchitas, tan grato al poeta, encuentra aquí su expresión metafórica perfecta:

Hojas del árbol caídas,
juguetes del viento son:
las ilusiones perdidas,
¡ay!, son hojas desprendidas
del árbol del corazón.

Elvira descubre dolorosamente la verdad que su razón insistentemente le revelaba frente a los deseos del corazón, y muere como un ángel de amor debe morir: perdonando al ingrato, deseándole la felicidad que ella no tuvo. Una tumba guarda su paz y su secreto:

Sobre ella un sauce su ramaje inclina;
sombra le presta en lánguido desmayo,
y allá, en la tarde, cuando el sol declina,
baña su tumba en paz su último rayo.

La tercera parte enlaza con el final de la primera y explica la misteriosa pendencia: cuando don Félix, en el juego, apuesta el retrato de Elvira, un hermano de ésta, que viene persiguiéndolo, lo reta. Es él quien ha muerto en el duelo, que ha tenido lugar al pie de una imagen de Cristo. La parte tiene forma dialogada, lo que presta una cierta intensidad dramática a la escena. Aun así resulta la menos valiosa del conjunto, una especie de apéndice costumbrista, poco necesario en el desarrollo.

La cuarta parte lleva al protagonista a su gran experiencia, la de la muerte. Montemar, tras el duelo, cruza otra vez ante la imagen de Cristo y contempla una sombra flotante y vaga, en la que se dibuja el rostro de una mujer. «¿Quién es?» Con una mezcla de impiedad, chulería y deseo la persigue a lo largo de la ciudad. A sus insistentes preguntas, la dama responde con un suspiro, que brinda al poeta la ocasión para una digresión sobre el desengaño, y con una advertencia: «Vuestra última hora

quizá esta será». En la loca carrera, Salamanca se transforma de pronto en una ciudad extraña, desconocida, interminable, donde las torres se arrancan de cuajo y danzan, los palacios se convierten en yermos y las campanas tañen un lúgubre son. Surge así un clima superrealista, mitad verdad mitad sueño, que acompaña la obra hasta el fin. El poeta señala de este modo que la acción se ha interiorizado, ha pasado a la conciencia del protagonista, se desenvuelve en ella, pesadilla de moribundo.

En este deambular sonámbulo, Montemar contempla su propio entierro. El novelista Ramón Pérez de Ayala ha interpretado el hecho en *Tigre Juan* como el más terrible castigo de don Juan, condenado a ver en vida su propia esterilidad. Siempre tras la dama, llega a una misteriosa mansión, alta puerta, galerías fantásticas y desiertas, arcos ruinosos, escaleras de caracol que se prolongan en eterna espiral, «edificio sin base ni cimiento», que oscila como un barco. Es la mansión de los muertos. En vértigo alucinante, arremete valiente contra los espectros que danzan macabros y quieren amedrentarle: lucha final y desesperada contra el miedo, lucha por salvar la razón cuando la conciencia se desintegra, lucha inútil. La muerte, la dama quimérica, sobreviene lentamente, «Jamás vencido el ánimo, / su cuerpo ya rendido», mientras en la ciudad amanece y todo retorna a la normalidad.

VII. EL DIABLO MUNDO

Tal como se editó por primera vez, *El Diablo Mundo* se compone de una introducción y seis cantos; pero se han conservado, además, fragmentos de un canto VII y de un episodio titulado «El ángel y el poeta», que tiene todas las trazas de ir destinado a colofón. El poema, pues, se halla incompleto, dato muy importante para juzgarlo, ya que lo existente sólo representa una parte del plan total. Por qué Espronceda no lo terminó resulta imposible averiguarlo; quizá por cansancio, quizá por agotamiento de la inspiración.

El plan total y la intención de la obra se conoce a través de las palabras del propio poeta en la «Introducción»: aparece allí un coro de voces que exaltan el amor, la riqueza y la gloria como metas del hombre, explicando seguidamente que el amor

es engaño; el dinero, nada; la ciencia, mentira, y el mundo, malo. Resulta evidente que en la aspiración ilusionada a esas tres cosas y la subsiguiente amargura de la verdad se resume para Espronceda toda la vida humana, cuya imagen quiso reflejar, según explica en esta estrofa:

Nada menos te ofrezco que un poema,
con lance raro y revuelto asunto;
de nuestro mundo y sociedad emblema,
que hemos de recorrer punto por punto
si logro yo desenvolver mi tema,
fiel traslado ha de ser cierto trasunto
de la vida del hombre y la quimera,
tras de que va la humanidad entera.

Esa quimera, tras la que corre la humanidad, es el afán de amor, riqueza y gloria, llámese a ésta poder, notoriedad o algo semejante. Se percibe así la influencia fundamental de la Biblia en la concepción del poema, pues esas tres cosas constituyen el incentivo de las tentaciones clásicas que alcanzan su forma más plástica en las de Cristo en el desierto. Espronceda sólo ha desarrollado el primer aspecto, el del amor, dejando apenas iniciado el segundo, al insinuar el ansia de lujo de Adán y su encuentro con la condesa, que le habría sin duda brindado la ocasión para entrar en la esfera de la riqueza y el poder.

En cuanto *El Diablo Mundo* trata de plasmar una interpretación de la vida del hombre, enlaza con otros poemas románticos de similar intención: *Fausto,* de Goethe; *Prometeo,* de Shelley; pero no llega a su profundidad filosófica, quedándose en un plano más sentimental, el de la desilusión como integrante de la realidad. El título de la obra identifica al mundo con el diablo, aludiendo a su radical maldad. Se aparta así Espronceda de las concepciones optimistas del universo al modo de Leibniz y se agrupa con las más abundantes, las pesimistas, de las que *Candide,* de Voltaire, se hizo muy celebrada.

Como es lo usual al tratarse de Espronceda, se han señalado innumerables fuentes de *El Diablo Mundo.* Tasso y Milton, en la descripción y discurso del diablo; *Don Juan,* de Byron, en las digresiones, contacto con el lector, citas y actitud de escepticismo y humor; *Fausto,* en el rejuvenecimiento de Adán; *L'ingenue,* de Voltaire, en las escenas de la desnudez del héroe

y su encarcelamiento; Rousseau, por la tesis social de la perversión del individuo. Si estas influencias resultan ciertas, hay que admitir que el autor español había conseguido una cultura nada despreciable y concederle el mérito de haber logrado ensamblarlas con acierto.

Ha complicado siempre la recta comprensión del poema su desordenada y confusa estructura: se mezclan todos los géneros, encontrándose fragmentos líricos, narrativos y dramáticos; las digresiones son constantes, casi irritantes; el autor interviene a cada paso hablando de sí mismo, explicando las cosas más extrañas, dando muestras a veces de un humor intempestivo; el tono oscila permanentemente, pasando de lo trivial a lo sublime. Espronceda ha querido justificar el procedimiento, refiriéndose al desprecio de las reglas y de la opinión crítica, y estableciendo su capricho como ley:

Terco escribo en mi loco desvarío
sin ton ni son y para gusto mío.

Pero la explicación no es suficiente. Para comprenderlo, hay que tener en cuenta, como ya notó Juan Valera, el modo de publicación: por entregas en el periódico, bajo la presión de llenar unas páginas y satisfacer a unos suscriptores. La comunicación con éstos debía ser permanente y en ellos piensa el autor cuando afirma al final de un canto:

El cual sin falta seguirá, se entiende,
si éste te gusta y la edición se vende.

Tal comunicación se conseguía con las digresiones e interrupciones que, además, servían para aumentar el volumen. El «Canto a Teresa», incluido *velis nolis,* sin relación alguna con el asunto, no es sino una manera de seguir, de salir del compromiso. La calidad artística de *El Diablo Mundo* quedó resentida con tales procedimientos; quizá por eso renunció Espronceda a continuarlo.

A este mismo factor se debe quizá otra de las evidentes limitaciones del poema: el tipo de sociedad descrita y lo inoportuno de algunas notas humorísticas en pasajes de cierta elevación filosófica. Se trata de una sociedad degradada *a priori,* compuesta de criminales, matones madrileños, guapas castizas y

bandoleros. Muy realista, muy pintoresca, muy apta para el gusto medio que adoraba el costumbrismo; pero tremendamente elemental. ¿Qué podría pasar al sentimiento amoroso de un joven inteligente, depositado en una muchacha del tipo de Salada, sino marchitarse apenas nacido? ¿Cómo se podría intentar matizar afectos, pasiones? No se sabe qué otro tipo de sociedad habría escogido Espronceda de haber prolongado el poema. Esta no es un acierto: da por probada la tesis antes de demostrarla.

En la «Introducción», el poeta, despierto en la noche, oye las voces de los demonios que vagan libres hacia el mundo, anunciando el tema de las tentaciones. El poeta se presenta así en vela intelectiva, sorprendiendo los secretos del universo, cuando todos duermen. Luzbel, representado plásticamente según la tradición épica, pronuncia un discurso sobre la naturaleza de Dios: tras explicarlo como el vengador bíblico, el eterno, el espíritu del mundo, justifica la existencia del diablo como protesta a la felicidad absoluta de un Ser cuando tantos otros son desgraciados. Se asiste así a la glorificación romántica del diablo de tan importantes consecuencias posteriormente.

En el «Canto primero», un viejo a punto de morir evoca con nostalgia el pasado y añora la eterna juventud: al mirar hacia atrás, contempla el paso del tiempo, la razón como enemiga de la ilusión, la muerte por destino, y se interroga sobre el sentido de la vida. La vida se le aparece un retorno infinito de ilusión y desilusión. Por misteriosa intervención, el viejo se encuentra tras un plácido sueño transformado en joven. Destaca en el canto la descripción de la muerte, paz y descanso al tormento del hombre. En una digresión se contiene un durísimo ataque al Conde de Toreno.

El «Canto segundo» es el «Canto a Teresa», una de las más sentidas elegías de toda la literatura española, amasada de dolor, compasión, nostalgia y remordimiento. Espronceda, como el viejo, vuelve la vista hacia su juventud inflamada en ansias de inocencia, libertad y amor. Teresa, la mujer, les dio realidad, fundiendo en su hermosura los ideales purísimos del poeta; Teresa, al degradarse, al revelar su condición humana, al despojarse de los atributos angélicos conferidos por el amante, las mató para siempre. Con el corazón sangrante, se trae a la memoria la imagen de la infeliz, fijándola en tres metáforas definitivas: el río purísimo de cristalinas aguas, el turbulento torrente de

pasión, el estanque de aguas pútridas. El tema de la juventud perdida alcanzada en «Canto a Teresa» su mejor expresión en la producción del poeta, una de las mejores en la de todas las literaturas.

A partir del canto tercero, el poema baja de tono como simbolizando el paso de la fantasía a la realidad. En el«Canto tercero», el viejo transformado en joven no recuerda el pasado. Estado de inocencia: aparece desnudo. Escándalo al ser descubierto así por los inquilinos de la pensión Algazara cuando sale a la calle: el Gobierno piensa en una revolución y manda salir a las tropas. El protagonista, apedreado, siente el primer dolor y termina en la cárcel. En las digresiones hay que notar la despedida del poeta a su juventud y las observaciones sobre el valor del nombre como perpetuador de la personalidad.

En el «Canto cuarto», en la cárcel, se da al protagonista el nombre de Adán, por estar desnudo. Educado por un bandolero, el tío Lucas, padre de Salada, que se enamora del joven. Aquélla se entrega al juez, y Adán, libre, disfruta del amor de Salada. Hay un crítica de la lentitud y corrupción de la justicia en España. El «Canto quinto» tiene forma dramática. Escenario: Lavapiés, una taberna, chulos, majas, curas renegados. Pelea entre Salada y un antiguo amante. Adán pregunta a Salada sobre las diferencias sociales. Ella responde: el rico ha sido siempre enemigo del pobre. Adán piensa en la riqueza, vacila en su amor y se asocia a unos bandidos que le prometen dinero.

El «Canto sexto» describe el asalto al palacio de la condesa. Adán, admirado ante el lujo y la hermosura, la protege contra sus compañeros. Huida por Madrid: encuentro con una muerta en un prostíbulo, episodio que refleja quizá el velatorio de Teresa. Adán reflexiona sobre el sentido de la vida y el valor de un Dios que causa el mal y la muerte. En los fragmentos del «Canto séptimo» se recogen los lamentos de la madre vieja por la muchacha muerta. Finalmente, en «El ángel y el poeta», el poeta, rebelde, inquieto, símbolo del dolor cósmico, quiere alzarse hasta los secretos del universo. El ángel lo detiene.

Con sus muchos defectos, con sus evidentes limitaciones, con su fragmentarismo, no es posible negar la trascendencia de *El Diablo Mundo.* Espronceda derrocha raudales de poesía, de auténtica y maravillosa poesía, hecha de música, sentimiento y

humor pesimista. Abre, además, la poesía española a problemas filosóficos modernos sin caer en lo didáctico o prosaico: ¿quién es Dios?; ¿qué significa el mal?; ¿cuál es el papel del diablo?; ¿qué sentido tiene la muerte?, son preguntas que quedan desafiantes, abiertas definitivamente para los líricos posteriores.

10

Mariano José de Larra

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

MARIANO José de Larra resume en su breve e intensa vida las actitudes y contradicciones del romanticismo. Insatisfecho y rebelde, se opuso a casi todos los usos vigentes de la época; cultor del yo, se vertió entero en su obra y adoró la fama; desesperado y trágico, se suicidó. Ante su figura no ha habido unidad de opiniones, como en definitiva no la habrá nunca ante un acto de rebeldía. Por eso, todavía hoy, a más de un siglo de distancia, Larra es una espléndida piedra de toque.

En su tiempo, aunque se le admiraba y, sobre todo, se le temía, no fue comprendido: se vio en él, a menos a través del testimonio público, un escritor festivo que hacía reír con su punzante sátira. Cuando murió, con excepción de *El Español,* que insertó una extensa necrología a cargo del Marqués de Molíns, los periódicos dieron la noticia sin comentario, frecuentemente en planas secundarias. No faltó, sin embargo, al otro lado del Atlántico, donde tenía muchos seguidores, quien le declarase el único escritor digno de la Península: Domingo Faustino Sarmiento, otro gran inconformista.

Mucho más tarde, en 1901, la Generación de 1898 le rindió el primer homenaje nacional ante su tumba por encontrar simbolizadas en él las mismas inquietudes y preocupaciones. Azorín expresó el sentir de todos en *Rivas* y *Larra:* «Larra es el hombre más moderno de su tiempo, el único hombre moderno de su tiempo en España... Lo que de Larra subsiste, lo que

está en él más vivo cada día, es su espíritu de rebelión y de protesta. Su espíritu de hostilidad permanente e irreductible contra todo lo absurdo, lo ilógico y lo incoherente de la vida española.» En 1902, todo el país le honró con ocasión del traslado de sus restos al Panteón de Hombres Ilustres. En 1909, un grupo de artistas, que se reunían en el Café Fornos bajo la tutela de Ramón Gómez de la Serna, conmemoró el centenario de su nacimiento llamativamente, con un banquete en que se reservó un cubierto para el gran escritor muerto.

Nació Larra en Madrid (1809). Su padre, Mariano José de Larra, era médico de profesión y afrancesado de ideas; su madre, María de los Dolores Sánchez, mujer poco afectuosa con el hijo. El muchacho sintió desde el comienzo el despego familiar. Al ser vencido José I (1813), toda la familia tomó el camino de Francia y del destierro. El joven quedó internado en un colegio de Bordeaux, donde recibió una educación humanística a base de clásicos greco-latinos y franceses. Llegó a olvidar el español.

De regreso a Madrid (1818), tras breve estancia en París con los padres, siguió estudios en las Escuelas Pías, en el Colegio Imperial de los jesuitas y en los Reales Estudios de San Isidro. Prefería leer a jugar y compuso unos apuntes de gramática castellana. La participación del padre en los sucesos liberales de 1820 obligó una vez más a la familia a salir de la capital, estableciéndose en el pueblo navarro de Corella. En 1824, se hallaban en Valladolid, en cuya Universidad el hijo comenzó Leyes.

Ocurrió aquí un lamentable episodio que, sin duda, marcó a Larra: enamorado de una mujer a la que creía ideal de pureza y hermosura, la sorprendió un día con un hombre, que resultó ser su padre. La desilusión fue doble: a un mismo tiempo se destruían la imagen de la mujer y del padre. Emancipado de la familia a raíz del hecho, parece ser que residió algún tiempo en Valencia y luego en Madrid, sin que se haya podido averiguar cómo se defendía económicamente. Su vocación por el periodismo se definió tempranamente con la publicación de *El Duende Satírico del Día* (1828).

Se casó (1829) con una jovencita burguesa, buena ama de casa, pero poco apropiada para su temperamento, Josefina Wetoret, de la que tuvo tres hijos. El artículo «Casarse pronto y

mal» refleja los sentimientos del escritor ante su propio matrimonio y contiene a la vez acusaciones poco piadosas contra su madre. En 1830 conoció a Dolores Armijo, mujer de fina sensibilidad artística y muy hermosa; pero sus relaciones íntimas con ella, tormentosas, apasionadas, un tanto exhibicionistas, no se iniciaron hasta 1832, año en que curiosamente surgen sus sátiras antimatrimoniales.

Frecuentó El Parnasillo (1831) e hizo amistad con otros románticos; con ellos formó la temida Partida del Trueno y asistió a cafés y tertulias. Principió por entonces su labor de traductor de obras dramáticas francesas y, tras haber lanzado *El Pobrecito Hablador* (1832), firmó un ventajoso contrato (1833) con *Revista Española* y *El Correo de las Damas.* Por sugerencia de su amigo Juan Grimaldi, en el artículo «Mi nombre y mis propósitos» *(Revista Española,* 15 de enero de 1833), adoptó el pseudónimo de «Fígaro», reconociendo más o menos conscientemente como antecedente espiritual a Beaumarchais.

Sus años más fecundos y felices van de 1833 a 1834, coincidiendo con sus amores con la Armijo. Pero, hacia junio de 1834, se abre una crisis decisiva en su vida, que se manifiesta en un creciente pesimismo. Los artículos «La vida en Madrid» (diciembre de 1834) y «La sociedad» (enero de 1835) lo muestran ya amargado. Origen de tal crisis fueron quizá sus relaciones con la cantante de ópera Julia Grissi, a la que empezó haciendo grandes elogios y terminó criticando violentamente. A raíz de ello, se separó de su mujer, rompió parcialmente con Dolores y se apartó de *Revista Española.* Lo que sucedió realmente es imposible saberlo.

En abril de 1835 salió de Madrid, forzado al parecer por alguna razón. Bretón de los Herreros aprovechó la ocasión para satirizarlo en *De Madrid me voy,* pintándolo como seductor y tramposo. Pasó un tiempo con su amigo el Conde de Campo Alange en Badajoz, donde se encontraba Dolores, y por Portugal e Inglaterra siguió a Francia. En París, donde debía cobrar una deuda de su padre, conoció a Hugo Scribe. En 1836 se presentó como candidato a diputado por Avila en el partido de Javier Istúriz, cuyas ideas, sin embargo, había intentado atacar.

En efecto, con destino a *El Español,* Larra escribió una crítica de «Un procurador o la intriga honrada» contra Istúriz. El director de *El Español,* amigo de éste, le rechazó el artículo

y le pidió en carta pública paz y colaboración, dado lo difícil de las circunstancias políticas. Larra aceptó la tregua. ¿Se le prometió el cargo de diputado? Le ayudaron en la elección un tío de Dolores y el secretario del Gobierno de Ávila, Ramón Ceruti. Según las cartas de éste a Larra, Dolores le acusaba de haberse portado mal con ella.

Larra triunfó y Dolores, a consecuencia del éxito, reanudó las relaciones con él. No ocupó su puesto de diputado por haber sido anuladas las elecciones a causa del motín de La Granja. En parte por esto, que lo comprometió políticamente y lo dejó sin fuerza moral para la sátira; en parte, por un nuevo rompimiento con Armijo, su pesimismo fue en aumento. Su drama vital está claro en «El día de difuntos de 1836» y «La nochebuena de 1836». Tras una patética entrevista con ella, se suicidó el 13 de febrero de 1837. El entierro se verificó el 15 en el cementerio de Fuencarral: era la primera vez que un suicida recibía sepultura en sagrado, cumpliéndose nuevas leyes al respecto. En el acto se dio a conocer como poeta José Zorrilla, leyendo ante la emoción general su poema.

Ese vago clamor que rasga el viento
es el son funeral de una campana...

ARTÍCULOS. La mayoría aparecieron en publicaciones periódicas. La censura alteró algunos, pero no hay modo de saber cómo, pues no se conservan los manuscritos originales. En su totalidad sólo han podido ser conocidos tardíamente y todavía no hay seguridad de que alguno no se halle sin coleccionar. Larra colaboró en estas publicaciones: *Revista Española,* 7 noviembre 32 a 19 febrero 35; *El Correo de las Damas,* 7 julio 33 a 13 noviembre 33; *El Observador,* 7 octubre 34 a enero 35; *Revista Mensajero,* 2 marzo 35 a 9 agosto 35; *El Español,* 5 enero 36 a 29 enero 37; *El Mundo,* 7 diciembre 36 a 29 enero 37; *El Redactor General,* 26 diciembre 36. Publicó además *El Duende Satírico del Día,* 28 febrero a 21 diciembre 1828, cinco números en cuatro imprentas diferentes; desapareció por dificultades económicas. *El Pobrecito Hablador,* por el bachiller Juan Pérez de Munguía, 17 agosto 32 a 26 marzo 33, catorce números, en imprenta Repullés; cesó la publicación para colaborar en *Revista Española. Carta panegírica de Andrés Niporesas a un tal don Clemente Díaz,* Repullés (Madrid, 1833). *Ni por ésas,* Madrid, 1836. *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres,* Repullés (Madrid, 1835), con interesantes modifica-

ciones de los aparecidos en periódicos. Larra está reclamando urgentemente una edición crítica.

NOVELA. *El doncel de don Enrique el Doliente.* Repullés (Madrid, 1834). Traducida al francés en 1868.

TEATRO. *No más mostrador* (1831), adaptación muy original de *Adieux aux comptoir,* pieza en un acto de Scribe. Larra defendió su originalidad en el artículo «Vindicación» (23 mayo 1834) con motivo de una reposición de la obra. *Macías* (1834). *El rapto* (1832), ópera estrenada con fracaso completo. *El Conde Fernán González y la exención de Castilla,* inédito hasta la edición de Montaner y Simón (1886).

VIAJES. Larra fue el autor del texto francés de *Voyage pittoresque en Espagne* (1842), del barón de Taylor y Charles Nodier. Los editores retocaron ligeramente el texto.

TRADUCCIONES. *El dogma de los hombres libres,* de Felicité de Lamennais, Repullés (Madrid, 1831). *De 1830 a 1836 ó la España de Fernando VII hasta Mendizábal,* de Carlos Didier, Repullés (Madrid, 1836). Y numerosas comedias, entre las que destacan tres de Scribe, por reflejar situaciones personales de Larra: *Las desdichas de un amante dichoso* (1835), *Partir a tiempo* (1835) y *Tu amor o la muerte* (1836). Larra, como traductor, se permitía bastantes alteraciones.

PRINCIPALES EDICIONES. *Artículos escogidos,* Oriental (Montevideo, 1837). *Obras completas de Fígaro,* con una biografía por don Cayetano Cortés, Yenes (Madrid, 1843). *Obras completas,* Thunot (París, 1857), col. Baudry. *Artículos de costumbres,* Biblioteca Clásica (Barcelona, 1874). *Obras completas,* Montaner y Simón (Barcelona, 1886). *Post-Fígaro. Artículos no coleccionados,* Renovación (Madrid, 1818), pról. de Emilio Cotarelo. *Artículos de costumbres,* La Lectura (Madrid, 1923). *Artículos de crítica literaria y artística,* La Lectura (Madrid, 1823). *Artículos,* Espasa-Calpe (Madrid, 1927), ed. de Lomba y Pedraja. *Obras,* Atlas (Madrid, 1960), introd. de Carlos Seco, BAE, 127-30. *Artículos completos,* Aguilar (Madrid, 1961), pról. de M. Almagro San Martín.

II. ETOPEYA

A través de su epistolario y de algunos artículos, Larra lanzó un retrato de sí mismo que ayuda a comprenderlo. Ya en «El Café» (26 de febrero de 1828) y más adelante en «Las casas nuevas» (13 de septiembre de 1833) y «Las antigüedades

de Mérida» (20 y 30 de mayo de 1835) se confiesa curioso innato, deseoso de investigar vidas ajenas, versátil de carácter e incapaz de aguantar más de una semana la misma cosa. Aparte lo que haya aquí de tópico literario, se dibuja un hombre inquieto, insatisfecho, en busca de fondo sólido donde anclar. ¿Habría sido la política a la que no logró acceder?

El pesimismo, cuya íntima raíz se halla sin duda en su constitución física, alcanza su expresión culminante en «La nochebuena de 1836» (26 de diciembre de 1836) y «El día de difuntos» (2 de noviembre de 1836). Aparece en ellos un Larra desesperanzado, resignadamente desilusionado, vencido, frente a un mundo frío e indiferente. Motivos de tal estado: infidelidad de la mujer amada, búsqueda de la felicidad inasequible, sed insatisfecha de gloria, situación mediocre y agonizante de la vida pública española. El hombre había optado ya por el suicidio cuando escribía en «El día de difuntos»: «Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! *¡Aquí yace la esperanza!*»

La forma más sutil de este pesimismo resulta el humor. Larra lo deja bien evidente en «De la sátira y de los satíricos» (2 de marzo de 1836): «Supone el lector en quien acaba un párrafo mordaz de provocar la risa que el escritor satírico es un ser consagrado por la naturaleza a la alegría y que su corazón es un foco inextinguible de esa misma jovialidad que a manos llenas prodiga a sus lectores. Desgraciadamente, y es lo que éstos no saben siempre, no es así... Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impasibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empeñándose. Molière es el hombre más triste de su siglo y entre nosotros difícilmente podríamos citar a Moratín como modelo de alegría.»

El orgullo de Larra se manifiesta muy claro en la actitud de independencia y superioridad. En «Fígaro al director de *El Español*» (23 de mayo de 1836) se declara «independiente siempre en mis opiniones sin pertenecer a ningún partido de los que miserablemente nos dividen». La famosa frase «Escribir en Madrid es llorar» es un síntoma de su conciencia de superioridad, del encerrarse en sí mismo, porque no lo comprenden o no le hacen caso. A la mediocridad de sus contemporáneos, el escritor opone su soledad, su aislamiento.

Pero esta soledad debía de hacerle sufrir terriblemente, porque en el fondo era un temperamento apasionado, necesitado de la comunicación, como lo demostró en el amor. Larra, tan realista en cosas más cerebrales, parece haber vivido de fantasías en este aspecto, y quiso obligar a sus compañeras a ponerse a la altura de sus sueños. En «La sociedad» (15 de enero de 1835) se queja de que las mujeres, esto es, Dolores Armijo, sean más prácticas que apasionadas: «Quise a una que me quería sin duda por vanidad, porque a poco de quererle me sucedió un fracaso que me puso en ridículo y me dijo que no podía arrostrar el ridículo; luego quise frenéticamente a una casada; esa sí, creí que me quería sólo a mí; pero hubo hablillas, hubieron de llegar a oídos del marido, que empezó a darle mala vida. Entonces mi apasionada me dijo que empezaba el peligro y que debía concluirse el amor.»

Dada esta actitud exigente, idealista, es comprensible la crítica de Larra a su mujer en «El casarse pronto y mal»: pasados los arrebatos pasionales, la fantasía quedó sin sustento y la razón aguzó todos los defectos de una muchacha buena, pero simple. El satírico razona bien: «No es el destino de los amores arrebatados el acabarse pronto, sino el acabarse mal», decía a propósito de *Un tercero en discordia* (29 de diciembre de 1833); sin embargo, no sabía aplicar lo razonado a su propia vida.

Y es que en lo más íntimo de su ser era un hombre débil, contradictorio, sin voluntad pragmática, desgarrado entre una educación racionalista y un temperamento romántico. En «Las circunstancias» (15 de diciembre de 1833) se irritaba contra los que achacan sus desgracias a su mala estrella y pregonaba que cada uno se forja el destino que quiere: «Las circunstancias hacen a los hombres hábiles lo que ellos quieren ser y pueden con los hombres débiles.» Larra estaba entre los segundos. ¿Por qué se sintió siempre fracasado? ¿Por qué no pudo sobreponerse a su propio destino? ¿No es su suicidio el triunfo de una circunstancia sórdida, áspera, sobre la luz de la razón y la fuerza de la voluntad?

III. POESÍA, TEATRO Y NOVELA

La importancia de Larra como poeta es muy escasa. Su producción data casi toda de 1829 y permaneció inédita hasta la edición de *Obras Completas,* por Montaner (1886). Entre sus versos de circunstancias se hallan varios poemas a Cristina de Borbón, al dar un heredero al trono; la oda «A la primera exposición de las artes españolas» (1827), canto neoclásico a la paz y laboriosidad de las provincias; y la extensa composición «Al terremoto de 1829». Todo ello no pasa de ejercicios literarios lo mismo que las diversas letrillas, anacreónticas y odas a Filis.

Más interés ofrecen sus composiciones satíricas, donde está patente la influencia de Quevedo: los sonetos «A una ramera que tomaba abortivos» y «¿No te basta tener bizcos los ojos?» no desdicen de su mordacidad. Aparte algunos epigramas, sus poemas más inspirados son «Sátira contra los vicios de la corte» y «Sátira contra los malos versos de circunstancias», ambos aparecidos (1832) en *El Pobrecito Hablador:* contiene el primero una crítica de la corrupción general de todas las esferas sociales, y el segundo, un ataque a los tópicos adulatorios expresados con voces altisonantes y comparaciones clásicas.

Quedan también algunas poesías de índole personal que revelan su estado de ánimo en relación con el problema amoroso. De 1831 deben de ser «Al día 1 de mayo» y el soneto «A D...», que hablan de los desdenes de la amante a pesar de las insistencias del galán. Al partir de Lisboa para Londres, compone «Recuerdos», donde el amor ya gustado y perdido surge como lamento en la noche a orillas del solitario Tajo:

> *¡Plegue a Dios que no amen nunca*
> *los que aún el amor ignoran!*

El tema de Macías le sirvió de base para dos obras históricas: una novela, *El doncel de don Enrique el Doliente,* y un drama, *Macías.* Ambas describen el apasionado amor del trovador medieval por Elvira, dama de la corte de Enrique III, casada con un servidor del Marqués de Villena, Fernán Pérez de Vadillo.

Pero difieren en algunos puntos: en la novela, Elvira aparece ya casada, y los incidentes se originan al ser requerida de amores por el galán, terminando con la muerte de éste y la locura de ella; en el drama, una traición impide a Macías llegar a tiempo para casarse con Elvira dentro del clásico plazo de un año impuesto por el padre; ella se desposa con Vadillo y, tras varios sucesos, al ser asesinado el trovador, se suicida al lado del cadáver.

En la novela se reconstruyen las costumbres y el ambiente de época, como es usual en los imitadores de Scott. Debido al predominio de lo descriptivo y al cuidado en el análisis de las pasiones, el ritmo de la acción discurre con lentitud. Particular atención merece al escritor el carácter del Marqués de Villena, retratado como un ser de extraordinaria inteligencia y ambición, pero de escasa voluntad. Larra no oculta su simpatía por sus dotes intelectuales, viéndolo desde una perspectiva decimonónica víctima de la ignorancia, que lo acusaba de estrafalario y nigromante.

En el drama desaparece lo accesorio y se destaca el mundo sentimental e íntimo de los amantes. No existe, por lo tanto, colorido local, lo que sumado al respeto de las unidades de tiempo y acción y al empleo del verso noble, obliga a considerar la pieza como un tímido despegue del neoclasicismo hacia el romanticismo, obra típica de transición. Larra se negaba a considerarla romántica o neoclásica. La crítica ha tendido a identificar protagonista y autor, confiriendo a aquél rasgos románticos, principalmente por su encendido apasionamiento, que le impulsa a levantarse contra la tiranía de las leyes morales y a llorar su desgracia de amor. *Macías* influyó decisivamente en *El trovador* y *Los amantes de Teruel.*

Dos producciones dramáticas más escribió Larra: *No más mostrador* y *El Conde Fernán González.* La primera, estrenada con gran éxito en Madrid y provincias, ridiculiza las necias ambiciones de una burguesa que quiere casar a su hija con un conde. Supone una exaltación de la vida mediocre y tranquila, que el protagonista, Bernardo, se encarga de resaltar con estas palabras: «El amor y la virtud en una honrada medianía nos harán felices, y el trabajo y la economía los indemnizará a ustedes.» En prosa, posee un diálogo muy ingenioso y situaciones divertidas. *El Con-*

de Fernán González se basa en *La más hidalga hermosura,* de Francisco de Rojas, y revive el viejo tema épico de la independencia de Castilla.

IV. ARTÍCULOS DE COSTUMBRES

Larra es el único escritor romántico de España para quien la palabra *costumbre* no significa una incitación al tipismo o la comicidad, sino una plataforma desde donde lanzar consideraciones sociales y filosóficas, extraer conclusiones sobre el carácter de un pueblo o meditar sobre la vida en general. Es, por lo tanto, un moralista, a quien se ha enlazado con la tradición clásica francesa; pero que tiene también precedentes muy estimables en pensadores españoles, como Feijóo, Cadalso y Jovellanos.

Antes de examinar los artículos en sí, conviene observar el proceso creador de los mismos, tal como el autor lo indica en diversas ocasiones. Precede a todo la documentación: no es aventurado imaginar un Larra andariego, buen conocedor de Madrid. Lo da a entender en «El café»: «No sé en qué consiste que soy, naturalmente, curioso; es un deseo de saberlo todo, que nació conmigo, que siento bullir en todas mis venas y que me obliga más de cuatro veces al día a meterme en rincones escusados para escuchar caprichos ajenos, que luego me proporcionan materia de diversión para aquellos ratos que paso en mi cuarto y a veces en mi cama sin dormir: en ellos recapacito lo que he oído y río como un loco de los locos que he escuchado.»

Recogido el material, viene la selección. El primer criterio consiste en evitar la repetición y la monotonía: en «Las casas nuevas» Larra se declara enemigo de la rutina y hace un gran elogio de la variación. Pero más importante es el concepto que de costumbre se ha forjado. El cuadro de costumbres posee para él verdadera importancia histórica, al punto que, dibujándolo debidamente, se podría dar una idea de la sociedad y su evolución mucho mejor que con la gran historia. Escribe en «Los calaveras» (2 de junio de 1835): «Si la historia, en vez de escribirse como un índice de los crímenes de los reyes y una crónica de unas cuantas familias, se escribiera con esta especie de filosofía, como un cuadro de costumbres privadas, se vería probada aquella

verdad», esto es, que la historia de un pueblo ha dependido con frecuencia de una calaverada.

Siendo así, no puede reducir el cuadro a una crítica de este o aquel individuo ni limitarlo a una clase social: de su amplitud depende su importancia. Por eso, repetidas veces, se rebela contra las aplicaciones personales o alusiones privadas que la gente se empeña en ver en sus artículos, y en «El álbum» (3 de mayo de 1835) sentencia: «El escritor de costumbres no escribe exclusivamente para esta o aquella clase de la sociedad... Ni los colores que han de dar vida al cuadro de las costumbres de un pueblo o de una época pudieran, por otra parte, tomarse en un círculo determinado y reducido; la mezcla atinada de todas las gradaciones es la que puede únicamente formar el todo, y es forzoso ir a buscar en distintos puntos las tintas fuertes y las medias tintas, sin las cuales no habría cuadro.»

Larra compone cuadros de costumbres con la conciencia clarísima de estar haciendo historia, elevándolos, por lo tanto, a una categoría superior. Por eso mismo, le asalta una enorme duda: ¿qué costumbres son realmente históricas, significativas, esenciales? Afirma en «La educación de entonces» (5 de enero de 1834): «Costumbres, pues, costumbres. He aquí una exigencia más difícil de satisfacer de lo que parece. ¿Tiene en el día nuestro pueblo y tienen sus costumbres un carácter fijo y determinado o tiene cada familia sus costumbres según la posición que ha ocupado en este medio siglo anterior?» La dificultad aumenta al considerar que no existen costumbres nacionales, sino de clase: la aristocracia, la burguesía y el pueblo de cada país coinciden esencialmente con los mismos niveles de los otros.

Concebido así el cuadro de costumbres, las más diversas cosas caben en él. Los de Larra se dividen, sin embargo, en dos grupos: los que expresan, sobre todo, ideas generales y los que se refieren a asuntos concretos. Se desprende de aquéllos más una actitud que un pensamiento propiamente tal ante problemas como la vida, la sociedad, la nación. Surge de éstos una pintura animada y completa de tipos y usos de la época. Pero unos y otros concurren en la visión desgarrada, pesimista, amarga del entorno vital.

La vida para Larra, aun antes de los dos famosos artículos de 1836, «El día de difuntos» y «La nochebuena de 1836», se había convertido en algo vacío y sucio. En «La vida de Madrid»

(12 de diciembre de 1834) ya estatuía que nada vale nada, que el hombre está destinado a la muerte sin que sepa lo que le espera después, que nadie es ni puede ser feliz. Termina irónica e irreverentemente: «Esto último bastaría a confundir a un ateo si un ateo al serlo no diera ya claras muestras de no tener su cerebro organizado por el conocimiento; porque sólo un Dios y un Dios todopoderoso podía hacer amar una cosa como la vida.»

No es más optimista su concepto de la sociedad. En el artículo de este título, tras oponerse a la idea rousseauniana del estado salvaje y establecer que el hombre es por naturaleza un ser de convivencia, afirma la radical maldad de la sociedad, basada en el egoísmo del individuo: «la sociedad es, pues, un cambio mutuo de perjuicios recíprocos». Este juicio general de 1835 ya había sido aplicado previamente a distintos aspectos: la sociedad es un engaño absoluto donde todos fingen y mienten («El mundo todo es máscaras», 4 de marzo de 1833); es imposible hacer verdaderos amigos, porque todos buscan su provecho («Los amigos», 20 de octubre de 1833). Pese a todo, la sociedad para Larra es eterna, y se halla por encima del individuo que, si se rebela contra ella, sólo consigue la destrucción propia, según escribía al juzgar *Anthony* (25 de junio de 1836).

No obstante, hombre de su tiempo, al fin y al cabo, reconoce el progreso social con cierto orgullo. En «El duelo» (27 de abril de 1835) elogia el siglo XIX como siglo de las luces, que ha suprimido costumbres bárbaras y fijado nociones fundamentales, de donde no se puede retroceder: la idea de gobierno justo, la forma de establecerlo y conservarlo por consulta popular, la condena de la guerra y su transformación en cuestión de principios.

Algo previó también de la igualdad y acercamiento de las clases. Aunque en 12 de enero de 1834 decía, en «Teatro del Príncipe», que se sentía aristócrata, que repudiaba la plebeyez y que eso de la igualdad de clases convenía dejarlo para la otra vida, once meses más tarde escribía en «Baile de máscaras» (17 de diciembre de 1834): «Es de esperar que el sentido común venza por fin la resistencia que ideas ridículas de intempestiva aristocracia parecen oponer todavía entre nosotros a la igualdad y publicidad que reina en esta diversión, aun en tiempo en que dicen que la libertad tiende sus alas protectoras sobre todas las clases indistintamente.»

Una de sus intuiciones más ingeniosas de lo social se encuen-

tra en «El hombre globo» (9 de marzo de 1835). La sociedad se compone, según él, de tres clases de seres: el hombre sólido o masa, inerte por definición, pero que, puesto en movimiento, es capaz de arrasar todo, como ciego alud; el hombre líquido o clase media, sin ideas propias, maleable mediante una propaganda bien dirigida; por fin, el hombre gaseoso, dotado de fuerza expansiva y creadora, que puede elevarse y arrastrar por la admiración a los otros. En España se convierte con frecuencia en hombre globo, que se desinfla y cae con estrépito al menor accidente.

Pero la más apasionante y viva de las actitudes de Larra, quizá también la más perenne, es su actitud ante España. La directriz que le guía se expone ya en «El café»: «Amo demasiado a mi patria para ver con indiferencia el estado de atraso en que se halla.» Criticó muchos aspectos de la vida española, pero con afán perfeccionador, para conseguir un país mejor, sin mácula, no por un espíritu derrotista. Se opuso, por eso, violentamente tanto a los extranjeros que, tras un viajecito de ocho días por España, regresan contando horrores y falsedades («Variedades críticas», 17 de septiembre de 1833), como a los españoles que creen que todo lo malo está aquí y con un « ¡cosas de España! » quieren justificarlo todo («En este país», 30 de abril de 1833).

Analizando las causas generales del atraso español en relación a otros países, se apuntan varias. En «Ventajas de las cosas a medio hacer» (16 de marzo de 1834) se señala que en España nunca se hacen las cosas decisiva, radicalmente, de una vez para siempre. De ahí ese eterno tejer y destejer, ese eterno viaje del liberalismo al absolutismo, del absolutismo al liberalismo, sin que en realidad cambien las estructuras. En España nada pasa de moda, nada se transforma, nada envejece, porque nada vive. Si se comparan estas ideas con las expuestas luego en «El día de difuntos», se comprenderá que a Larra le pareciera toda la nación un inmenso cementerio.

En los diversos artículos que fingen una correspondencia entre Andrés Niporesas y el Bachiller, escritos entre noviembre de 1832 y marzo de 1833 en *El Pobrecito Hablador,* se identifica a España con las Batuecas, significando, sin duda, el aislamiento del resto del mundo. Reina allí la empleomanía, la injusticia en la distribución de cargos, la censura, la inmovilidad, el miedo, la burocracia más lenta. Concluye Larra imaginando una España mejor «cuando tengan mis compatriotas ideas moderadas, un plan uniforme, una

marcha prudente, menos egoísmo, menos miedo, menos partidos y colores, menos pereza y holgazanería».

Pasando ya a los artículos de costumbres concretas, podrían agruparse por contenidos afines del modo siguiente: *Diversiones.* «El café» encierra una sátira de los españoles ociosos que allí se reúnen para arreglar el mundo. En «Corridas de toros» (31 de mayo de 1828), aparte una concisa historia del toreo, se traza un vivo cuadro condenatorio por la crueldad y mal gusto en que ha degenerado el espectáculo. En «Jardines públicos» se alaba su establecimiento, lamentando a la vez que el carácter huraño del español se niegue a frecuentarlos y compartir con otros las alegrías de comer y reír al aire libre. «Una primera representación» (3 de abril de 1835), artículo fundamental en muchos aspectos, es un magnífico panorama de la situación del teatro por dentro y fuera: tipos de comedias, censura, precios, comentarios.

Establecimientos y servicios públicos. El famosísimo «Vuelva usted mañana» (14 de enero de 1833), contra la lentitud y pereza de la administración, forma unidad con «¿Entre qué gentes estamos?» (1 de noviembre de 1834), violento ataque al comportamiento grosero de funcionarios públicos y privados. La policía, como institución, se presenta en el artículo del mismo título (7 de febrero de 1835) como hija del miedo y enemiga de la libertad. A ella se debe una amarga realidad: «España se había dividido siempre en dos partes: gentes que prenden y gentes que son prendidas.» Frente a estas críticas, donde se toca el fondo de males permanentes de la nación, tiene un carácter pintoresco la descripción de las fondas sucias, con criados rudos, comida sin calidad («Correspondencia de El Duende», 31 de marzo de 1828, y «La fonda nueva», 23 de agosto de 1833) o la visión cómica de «La diligencia» (16 de abril de 1835).

Sistemas educativos y penales. En «El casarse pronto y mal» (30 de noviembre de 1832) se oponen el sistema educativo tradicional de España y el nuevo de Francia, condenándose por igual aquél basado en la rutina, como éste, extraño a las costumbres del país y generalmente mal digerido. ¿Solución? Una educación honesta fundamentada en valores morales serios. A lo mismo apunta «La educación de entonces» (5 de enero de 1834), donde un Larra más duro y seguro de sí desvela sin piedad la hipocresía del viejo sistema.

«Un reo de muerte» y «Los barateros», artículos que se re-

lacionan con el poema «Un reo de muerte», de Espronceda, constituyen una dura condenación de todo el sistema penitenciario español y de la pena de muerte. Esta es siempre injusta, porque supone una venganza incalificable de la sociedad; aquél aparece lleno de corrupción e incompetencia. Nada se diga del estado material de las cárceles y de las crueldades innecesarias a que se sometía al reo: pregón público, paseo por la ciudad.

El oficio del escritor. Siendo su propio oficio, Larra le ha prestado bastante atención y ha transmitido unas cuantas notas inapreciables para conocer las dificultades del escritor español hace siglo y medio. En «Carta a Andrés Niporesas, escrita desde las Batuecas por el Pobrecito Hablador» (11 de septiembre de 1832), tras destacar la rusticidad de la nación, intenta resolver este dilema: «¿No se lee en este país porque no se escribe o no se escribe porque no se lee?» La conclusión es que ni se escribe ni se lee, los editores pagan mal, el público no compra libros, el escritor no coge la pluma, confirmándose así el desprecio general por las humanidades.

Problema capital era el de la censura. Larra lo encara a veces humorísticamente: «Si nosotros caemos, caeremos al menos como hombres de mundo, moriremos cantando como canarios, es decir, enjaulados, ya que la suerte quiere que no haya jaulas en España, sino para los vivientes de pluma, que no otra cosa son los escritores» («Fígaro dado al mundo», y lo mismo en «La alabanza o que me prohíban éste», 16 de marzo de 1835). Pero en otras ocasiones lo toma en serio y justifica («Poesías de Juan Bautista Alonso», 3 de agosto de 1835) su campaña por la libertad de prensa: un pensamiento libre es un derecho político en cuanto baluarte de la libertad civil y un derecho cultural en cuanto avanzada de la ilustración.

El pesimismo sobre la suerte del oficio se expresa con más vigor en «Horas de invierno» (25 de diciembre de 1836). Comentando la postración y decadencia de España, de la que nadie se acuerda sino para mal, estampa una de sus frases más conocidas: «Escribir en Madrid es llorar.» Es llorar, porque al escritor español nadie le hace caso ni de fronteras adentro ni de fronteras afuera; es llorar, porque todo lo que ha de esperar en recompensa es ir a la cárcel. Otros aspectos del oficio en «Ya soy redactor» (17 de marzo de 1833) y «La polémica literaria» (9 de agosto de 1833).

Viajes. El viaje que Larra realizó por Extremadura, de paso para Lisboa en 1835, le dio ocasión para descubrir una España diferente, pobre y olvidada, que refleja con una conciencia casi noventayochesca. En «Las antigüedades de Mérida» (22 y 30 de mayo de 1835) se despide primero de un Madrid bullicioso, al que contempla en lontananza, dominado por las cúpulas de las iglesias, para adentrarse después, de repente, en Castilla: «El árido mapa de su desierto arenoso, como una infeliz mendiga, desplega a los ojos del pasajero su falda raída y agujereada en ademán de pedirle con qué cubrir sus macilentas y desnudas carnes.»

La falta de poblados y la miseria de los pocos que hay le llaman en seguida la atención. Y con gran preocupación por el tesoro artístico, que manifestará luego también en «Conventos españoles» (3 de agosto de 1835), critica el abandono en que yacen las ilustres ruinas de Mérida. Dentro de un plano social, se refiere en «Impresiones de viaje» (18 de julio de 1835) a la pobreza de Extremadura, la falta de comunicaciones y la mezquinería de su comercio. Sin embargo, al abandonar aquel paisaje miserable, rumbo a Lisboa, el espíritu patriótico del autor surge vibrante una vez más: «Una sonrisa de indignación y desprecio quiso desplegar mis labios; pero sentí oprimirse mi corazón y una lágrima se asomó a mis ojos», lágrimas de nostalgia por la marcha, de dolor por la pobreza.

Usos y tipos. Tratan de usos «El castellano viejo» (9 de diciembre de 1832), sobre la rudeza de las costumbres españolas tradicionales; «Empeños y desempeños» (26 de septiembre de 1832), acerca de la miseria material y moral de una casa de empeños; «Las casas nuevas» (13 de septiembre de 1833), sobre la pequeñez de las nuevas edificaciones; «El duelo», donde se muestra lo absurdo de tal práctica; «El álbum» (3 de mayo de 1835), en torno a la romántica moda de coleccionar versos y dedicatorias de escritores; «Modos de vivir que no dan de vivir» (9 de junio de 1835), deliciosa descripción de diversos oficios, como el del trapero y el zapatero.

En cuanto a tipos, hay una panorámica del hombre-masa en «¿Quién es el público y dónde se encuentra?» (17 de agosto de 1832): ese hombre pierde el tiempo en futesas, gusta de comer mal y habla de lo que no entiende. El viejo verde está retratado en «Varios caracteres» (13 de octubre de 1833). «Los

calaveras» (2 y 5 de junio de 1835) constituye un espléndido análisis del gamberro decimonónico en todas sus formas: calaveras inocentones, curas mujeriegos, chulos y matones, mujeres atrevidas. A la tipología literaria pertenecen «Don Cándido Buenafé» (2 de abril de 1833), sátira del joven petulante que dice «yo y Chateaubriand pensamos del mismo modo», y «Don Timoteo o el literato» (30 de julio de 1833), en que se ataca al crítico engreído, pedante y hueco.

V. ARTÍCULOS POLÍTICOS

Larra sólo comienza a escribir artículos políticos en 1833, tras la muerte de Fernando VII. Previamente, en *El Duende Satírico del día* y *El Pobrecito Hablador* sólo existen alusiones veladas, indirectas y más bien inocuas. Así, por ejemplo, en el artículo de despedida de *El Pobrecito Hablador,* el fingido protagonista recobra la razón, como Don Quijote antes de morir, y se arrepiente de haber hablado demasiado. Naturalmente, se aludía con ello a la censura, a la falta de libertad de expresión. Pero ¿se enteraron los lectores? ¿Se enteró el propio gobierno? Al fin y al cabo, se le había dejado publicar el periódico hasta que quiso.

No se ocupó, pues, abiertamente de Fernando VII, mientras el temido monarca vivió, ni siquiera participó en sociedades secretas o conjuraciones, como otros jóvenes románticos. Pero al iniciarse la regencia asumió la posición de liberal avanzado, progresista, deseoso de instaurar en España las ventajas del régimen, encontrándose casi sistemáticamente en la oposición. Sólo saldría de ella para participar en la malhadada aventura de las elecciones de 1836, de la que no se recobró jamás.

Algunos artículos llevan marcado signo costumbrista: «El ministerial» (16 de septiembre de 1834), sobre la manera de formar un ministerio; «La cuestión transparente» (19 de octubre de 1834), acerca de los empleos políticos. Otros son de información general, interesantes para recomponer ciertos períodos: «Revista del año 1834»; «Fígaro de vuelta». Como expresión de los principios políticos del autor, destaca «La calamidad europea» (octubre de 1834): todos los males españoles provienen de la intervención extranjera, siempre de signo opuesto a las necesidades del país; del fanatismo religioso y la superstición, que siste-

máticamente han terminado con los brotes de inteligencia; del absolutismo, tanto de absolutistas como de liberales; del mal uso del derecho de representación.

De la política de su tiempo, Larra juzgó implacablemente el carlismo, por un lado, y los ministerios liberales de Martínez de la Rosa y Juan A. Mendizábal, por otro. Muy pronto se dio cuenta del peligro que el carlismo suponía para el futuro de España y lanzó contra él una serie de sátiras feroces, quizá las más brillantes y agudas salidas de su pluma, centrando sus acusaciones en tres puntos: oscurantismo, cobardía, ridículo. Le dieron pie para ello unas veces el propio pretendiente, otras los facciosos.

En «La junta de Castel-Branco» (19 de noviembre de 1833) presenta el gobierno del pretendiente que, viéndose sin vasallos que gobernar, decide salir en busca de uno, un infeliz labrador de las cercanías. Los ministros, egoístas y necios, redactan entonces un decreto suprimiendo las mejoras y cerrando las escuelas. Tono semejante tiene «¿Qué hace en Portugal su Majestad?» (18 de abril de 1834). Al marchar, por fin, don Carlos de Portugal, le dirigió «El último adiós» (2 de junio de 1834), de punzante ironía.

El faccioso es definido en «La planta nueva» (10 de noviembre de 1833) con rasgos del reino vegetal: producto del clima vasco, cobarde, amigo de atacar al indefenso, propenso al robo. Contra él no es sólo la guerra, sino también la educación del pueblo lo que hay que fomentar. Muestras de estos caracteres se ofrecen en «Nadie pase sin hablar al portero» (18 de octubre de 1833), sobre el soez comportamiento de unos facciosos, mandados por curas, en Vitoria, con unos viajeros provenientes de Francia; «El hombre menguado» (27 de octubre de 1833), escrito a raíz de la proclamación de Isabel II como heredera, y «Fin de fiesta» (1 de diciembre de 1833), fantasía con ecos de *El Quijote,* en que se describe la toma de Bilbao.

Viniendo ya al gobierno legal, Larra reconoce en su farsa quevedesca «Los tres no son más que dos y el que no es nada vale por tres» (18 de febrero de 1834), la existencia de tres partidos: el tradicionalista, al que acusa de retrógado; el progresista, al que condena por ambición, y el centro, pasivo, al que niega verdadera entidad, pero que resulta el más importante por su número. Este centro o liberalismo moderado, que representaba Martínez de la Rosa, es el objeto constante de sus ataques. Tales ataques,

sin embargo, no comienzan hasta después de septiembre de 1834, a raíz de su crisis, pues todavía en abril, al reseñar *La conjuración de Venecia,* elogiaba a su autor y el Estatuto Real.

«Dos liberales o lo que es entenderse» (13 y 16 de noviembre de 1834) contiene una violenta crítica del autor del Estatuto Real, quien justificaba su posición pacata y transigente por miedo a la anarquía y a la consiguiente reacción absolutista. Tal actitud, según Larra, ponía en peligro el partido e impedía la libertad y el progreso. Pero, ya antes, habían abundado las acometidas: «Carta de un liberal de acá a un liberal de allá» (7 de octubre de 1834); «Primera contestación» (15 de octubre de 1834); «La gran verdad descubierta» (5 de septiembre de 1834), donde destaca cómo los liberales conculcaban su principio fundamental de que la ley protege y asegura la libertad individual; «Tercera carta», en la que se lee: «Cada liberal es una viva y pura representación de los trabajos y pasión de Cristo, porque el que no anda azotado anda crucificado.»

Aunque dirigido contra Mendizábal, todavía se ataca a Martínez de la Rosa en «Dios nos asista» (3 de abril de 1836): condena Larra la quema de conventos, que obligó a éste a dimitir; pero halla explicación en la inepcia de un gobierno que había mantenido al pueblo sometido a fuerte opresión. A Mendizábal lo recibió inicialmente con esperanza en su serie de «Cartas de Fígaro»; pero luego lo acusó de haber ganado las elecciones por «La fuerza de las talegas» y de seguir el sistema de sus predecesores. Proponía hombres nuevos y una nueva constitución. Comentando (6 de mayo de 1835) el folleto de Espronceda sobre *El ministerio Mendizábal,* zahería otra vez al ministro, en especial por su desafortunada desamortización.

VI. ARTÍCULOS DE CRÍTICA LITERARIA

Larra ha expuesto en su artículo «Literatura» (18 de enero de 1836) los principios que rigen su crítica y sus ideas generales sobre la literatura española; estos principios pueden enunciarse así: La literatura tiene que ser manifestación de la verdad en cuanto ha de dar una imagen universal de las pasiones humanas; la literatura debe ser útil, no vana retórica; «la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de civilización de

un pueblo»; «libertad en literatura, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia», esto es, aplicación del credo liberal a todas las esferas de la actividad humana; relatividad del gusto: «No reconocemos una escuela exclusivamente buena, porque no hay ninguna absolutamente mala», y, por último, condenación del purismo: «El purismo o estancamiento del idioma es absurdo, porque la lengua ha de reflejar el progreso de la civilización.»

Por lo que se refiere a literatura española dice: «Impregnada de orientalismo que nos habían comunicado los árabes, influida por la metafísica religiosa, puede asegurarse que había sido más brillante que sólida, más poética que positiva.» La Contrarreforma, según él, con el advenimiento de una tiranía político-religiosa, la hirió de muerte, al matar la libertad, haciéndola imaginativa, quitándole todo carácter de utilidad y progreso, si se exceptúa a Cervantes y Quevedo. Los afrancesados del siglo XVIII se limitaron a introducir otra cosa, pero sin españolizarla, sin enlazarla con la tradición, con lo que «nos hallamos al fin de la jornada sin haberla andado».

Larra no ofrece una exposición sistemática sobre los géneros literarios a no ser los que particularmente le afectan: periodismo, sátira, costumbrismo y teatro. El módulo del periodista se halla esbozado en «El hombre pone y Dios dispone» (4 de abril de 1834): ha de ser honesto e independiente en medio de las amenazas, presiones y persecuciones; ha de estar en permanente observación y ha de saber prever; ha de ser suficientemente cauto para decir las cosas de modo que sean aceptadas. Declara el periodismo género del presente en «Un periódico nuevo» (26 de enero de 1835) por la brevedad y rapidez de la información, la visión sintética de la vida moderna y el carácter enciclopédico de los conocimientos.

La sátira le ha merecido varios comentarios. Establece su consigna personal en relación con ella en el prólogo de *El Pobrecito Hablador*: sátira de costumbres, no de personas, con el fin de divertir, no adulando, sino diciendo la verdad. En «La satíricomanía» (13 de marzo de 1833) advierte la dificultad creciente del género en una sociedad cada vez más civilizada; pero aún ve en él el único dique al abuso. Su artículo más importante sobre la materia se titula «De la sátira y de los satíricos» (2 de marzo de 1836), que es su defensa, historia y definición. La sátira no

es el producto del mal humor, sino que requiere una gran dosis de perspicacia, fortaleza de carácter, valor, independencia y virtud, para contemplar y manifestar el fondo de las cosas y para probar con el ejemplo la dignidad de lo honesto. El satírico debe conocer el espíritu del siglo y adaptarse a él para ser eficaz.

Al costumbrismo están dedicados dos artículos, escritos para comentar el *Panorama matritense,* de Mesonero Romanos (19 y 20 de junio de 1836). Precedentes del género son, para Larra, los moralistas y satíricos, así como el teatro y novela de costumbres. Todo ello, sin embargo, estudiaba al hombre universal. Con la diferenciación de las sociedades surgió la necesidad de pintar al hombre concreto. El primero en hacerlo fue Joseph Addison, seguido en Francia por Jouy. Condiciones del escritor de costumbres son: perspicacia en la observación, capacidad de captar los rasgos significativos, poder de selección, imparcialidad y objetividad. Por lo que pueda servir para caracterizar al propio Larra, he aquí una cita de interés:

> *Es indispensable hermanar la más profunda y filosófica observación con la ligera y aparente superficialidad de estilo, la exactitud con la gracia. Es fuerza que el escritor frecuente las clases todas de la sociedad, y sepa distinguir los sentimientos naturales en el hombre comunes a todas ellas, y dónde empieza la línea que la educación establece entre unas y otras; que tenga, además de un instinto de observación certero para ver claro lo que mira a veces oscuro, suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descorrer jamás la mano indiscreta del moralista, para saber lo que ha de dejar en la parte oscura del lienzo. Ha de haber comprendido el espíritu de la época, en que las aristocracias todas reconocen el nivelador de la educación. Por tanto, ha de ser picante sin tocar en cáustico, porque la acrimonía no corrige y el tiempo de Juvenal ha pasado para siempre.*

Debido a la labor informativa sobre los estrenos, es en el teatro donde su crítica se ejerció más sistemáticamente. Sus artículos sobre el asunto resultan fuente imprescindible para conocer la situación de las tablas españolas durante el período de 1832 a 1836. La aceptación del drama romántico por parte de Larra fue un proceso lento: en 31 de marzo de 1828, al comentar en «Una comedia moderna» la obra de Víctor Ducange *Treinta años o la vida de un jugador,* se burlaba de que los franceses estaban

inventando una escuela desechada por los españoles en el siglo XVIII.

Sólo cinco años más tarde, en su crítica a *La extranjera* (18 de febrero de 1833), intenta justificar el nuevo género como cansancio del teatro clásico y necesidad de responder a emociones fuertes. Y, sólo entonces, se refiere (2 de abril de 1833) al *Discurso,* de Durán, aparecido en 1828, acogiendo la revalorización del teatro del Siglo de Oro y la relatividad de las escuelas literarias. Desde 1834, Larra se muestra entusiasta del romanticismo dramático, como se percibe en su reseña de *La conjuración de Venecia* (25 de abril de 1834).

Nunca le abandonó, no obstante, una preocupación de evidente raigambre neoclásica: la relación entre arte y moral. En «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» (20 de diciembre de 1832) afirma categóricamente que el teatro es y debe ser educador y morigerador de las costumbres. Tal aserto se repite implícitamente, al condenar *Anthony* (25 de junio de 1836), por demasiado atrevido para la sociedad española y postular para España una comedia concorde con sus circunstancias. Al juzgar, sin embargo, *Margarita de Borgoña* (5 de octubre de 1836), parece surgir una posición nueva, más libre: el teatro es reflejo de la sociedad y no influye en la moral pública.

No pocos artículos están dedicados a la circunstancia teatral. En el recién citado «Reflexiones...» apunta como causas de la decadencia del teatro en España los malos actores, la carencia de ayuda oficial, el público que no tiene formado el gusto, y se propone como remedio educar a éste, escribir mejores comedias, defender el derecho de propiedad de autores, ilustrar a los actores. Sobre estos puntos se insiste en «¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?» (26 de septiembre y 10 de octubre de 1832), «No lo creo» (2 de julio de 1833) y «Yo quiero ser cómico» (1 de marzo de 1833).

Para el conocimiento de esta circunstancia resulta fundamental «Una primera representación», que retrata el panorama de 1835. Larra resume así el tipo de comedia al uso:

> *En primer lugar hay lo que se llama comedia antigua, bajo cuyo rótulo general se comprenden todas las obras dramáticas anteriores a Comella: de capa y espada, de intriga, de gracioso, de figurón, etc. Hay en segundo lugar el drama, dicho melodrama, que fecha de nuestro interregno literario, traducido de La Porte*

> *Saint-Martin, como* El valle del torrente, El mudo de Arpenas, *etc. Hay el drama sentimental y terrorífico, hermano mayor del anterior, igualmente traducción, como* La huérfana de Bruxelas. *Hay, además, la comedia dicha clásica de Molière y Moratín, con su versito asonantado o su prosa casera. Hay la tragedia clásica, ora traducción, ora original, con sus versos pomposos y su correspondiente hojarasca de metáforas y pensamientos sublimes de sangre real. Hay la piececita de costumbres, sin costumbres, traducción de Scribe, insulsa a veces, graciosa a ratos, ingeniosa por aquí y por allí. Hay el drama histórico, crónica puesta en verso, o prosa poética, con sus trajes de época y sus decoraciones* ad hoc *y al uso de todos los tiempos. Hay, por fin, si no me dejo nada olvidado, el drama romántico, nuevo, original, cosa nunca hecha y oída, cometa que aparece por primera vez en el sistema literario con su cola y sus colas de sangre y mortandad, el único verdadero, descubrimiento escondido a todos los siglos y reservado sólo a los colones del siglo* XIX; *en una palabra, la naturaleza en las tablas, la luz, la verdad, la libertad en literatura, el derecho del hombre reconocido, la ley sin ley.*

Ha dejado también juicios muy agudos sobre autores y obras. No será inútil recoger algunos para obtener una idea completa de su labor crítica. A propósito de *La mogigata* (2 de febrero de 1834), alaba a Leandro Fernández de Moratín por la pintura de las costumbres locales y el uso de modismos. Lo cree más mordaz que Molière, pero con menos conocimiento del corazón humano. Califica *El sí de las niñas* (9 de febrero de 1834) de documento histórico. Moratín —termina— no habla a la inteligencia por la ironía, como Molière, sino al corazón por el sentimiento, siendo el primero en dar a la comedia un acento lacrimoso.

Comentando la *Vida de españoles célebres,* de Manuel José Quintana (9 de abril de 1834), nota la evolución del autor desde el tono poético del primer volumen al histórico y humano de los otros. Dedica elogios a las *Poesías,* de Martínez de la Rosa (3 de septiembre de 1833), fruto del preceptista y el poeta, por unir sentimiento, intención y sencillez expresiva. Por *Hernán Pérez del Pulgar* (30 de marzo de 1834) lo compara con Solís y Mariana, alabando el estilo y la erudición. Incluye *Los celos infundados* (1 de febrero de 1833) y *La niña en casa* (5 de septiembre de 1833) en la escuela moratiniana, criticando los recursos empleados para probar la tesis, pero salvando el plan de la obra y la gracia de los diálogos.

La conjuración de Venecia (25 de abril de 1834) ganó a Larra sin reservas: plan superior, interés sostenido, mezcla de nobles y plebeyos con sus respectivos modos de hablar. Sólo le achaca exceso de diálogo y de escenas sentimentales. *Aben Humeya* (12 de junio de 1836), por el contrario, le mereció únicamente reproches: recursos viejos, excesivas reminiscencias literarias, dramatización de una historia sin importancia. De otros dos estrenos románticos fue testigo. Admira en *El trovador,* de García Gutiérrez (4 de marzo de 1836), la vasta concepción, la buena observación de las costumbres, la armonía y ensamblaje de la doble acción, que desarrolla los temas del amor y la venganza. De *Los amantes de Teruel* (22 de enero de 1837) destaca la sublimidad de las pasiones, la fuerza de la fatalidad, el sacrificio de los personajes y el genio estilístico del escritor, que expresa todo esto admirablemente.

Ve en *Un tercero en discordia,* de Bretón de los Herreros (29 de diciembre de 1833), un cuadro bien presentado, con caracteres reales, llenos de comicidad y sujeto a un plan sencillo. Aprovecha *La redacción de un periódico* (8 de julio de 1836) para admirar la constancia e independencia del autor en su trabajo, pero se opone a la tesis de la comedia sobre la venalidad de los periodistas. Del *Panorama matritense* (19 y 20 de junio de 1836) anota lo elegante de la prosa y la variedad de pinturas que constituyen un retrato de España. De Ventura de la Vega elogia las traducciones francesas, y *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (26 de diciembre de 1832): escenas rápidas, diálogos excelentes, verdad histórica. *Contigo pan y cebolla,* de Manuel Eduardo Gorostiza (19 de julio de 1833), le merece aplausos por su tesis, sus estupendas escenas cómicas, el lenguaje castizo y el diálogo chispeante.

En cuanto a escritores franceses, a propósito de *La loca fingida,* de Scribe (6 de diciembre de 1833), resume la fórmula que éste repite *ad infinitum*: situaciones mínimas e inverosímiles, diálogo ingenioso. En la reseña de *Teresa,* de Dumas (5 de febrero de 1836), lo compara con Víctor Hugo: Dumas es corazón, pasión, verdad; Hugo, imaginación, grandiosidad, estilo florido. *Catalina Howard* (23 de marzo de 1836) le da pie para justificar el horror como reproducción de la vida. La obra, estudio de una pasión cuando faltan principios morales, le parece excesivamente fuerte para España. Lo mismo opina de *Anthony* (25 de junio

de 1836), cuya tesis considera falsa, pues la sociedad está sobre el individuo.

VII. PREOCUPACIONES EXPRESIVAS

Como a todo gran escritor, a Larra le ha preocupado el estilo. Aparte de un «Diccionario de sinónimos», incompleto e inédito hasta 1886, que compuso seguramente para uso privado, ha consagrado unos cuantos artículos a la cuestión de escribir. En «Correspondencia del Duende» (31 de mayo de 1828) ataca a *El Papel-Util* por sus disparates léxicos y faltas ortográficas, y «Un periódico del día o *El Correo Literario y Mercantil*» (27 de septiembre de 1828) contiene una burla del mal estilo y la impropiedad expresiva.

Pero, de esta temprana época, lo más interesante resulta «Donde las dan, las toman» (31 de diciembre de 1828). Muestra en él sus conocimientos etimológicos, aduciendo, por ejemplo, el origen de *oda* y señalando cómo el español se ha formado a partir del latín con préstamos de otras lenguas e invenciones populares. Postula el uso como único legislador en materia de lengua, pero el uso de los mejores, pues el pueblo estropea las cosas. Defiende el préstamo y el neologismo, porque las palabras se gastan y hay que renovarlas.

Posteriormente, la preocupación estilística subsiste, si bien algo atenuada. En «Filología» (10 de octubre de 1832) propugna el dominio del idioma y la necesidad de limpiarlo de vez en cuando. Contra la manía de insertar citas extranjeras para probar lo que ya está dicho en castellano se dirige «Manía de citas y epígrafes» (6 de noviembre de 1832). *Carta panegírica de Andrés Niporesas a un tal Clemente Díaz* constituye un ataque al escritor mediocre, que construye mal los versos y emplea metáforas gastadas. La fuerza de las palabras bien empleadas se reconoce en «Las palabras» (8 de mayo de 1834): basta decir justicia, legalidad, libertad, para que todos aplaudan, aunque por detrás sólo exista el vacío.

Larra, por fin, ha compuesto unos cuantos artículos basados en juegos de palabras o interpretaciones ingeniosas de las mismas. «En este país» documenta en su origen una serie de acuñaciones idiomáticas felices, que aún subsisten. En «Por ahora» (10 de

febrero de 1835) alude a las frases que se dicen para salir del paso y que nunca se cumplen. El más agudo lleva por título «Cuasi» (9 de agosto de 1835): reduce el mundo a palabras y divide éstas en varias categorías: palabras-calle, palabras-manifiesto, palabras-monstruo. La gran palabra del tiempo es cuasi: todo es cuasi en todas las naciones, pero especialmente en España, donde existe «un odio cuasi general a unos cuasi hombres que cuasi sólo existen en España».

11

Antonio García Gutiérrez

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

Antonio García Gutiérrez nació en Chiclana (1813), de familia humilde. En la escuela, el maestro le pronosticó que nunca aprendería a leer ni mucho menos a escribir. Terminó, sin embargo, el bachillerato y se matriculó en la Facultad de Medicina de Cádiz. En vez de estudiar se dedicaba a escribir versos en letra tan menuda que su padre no podía leerlos y los tomaba por apuntes de clase. La clausura de las universidades, por orden de Fernando VII, le obligó a abandonar la carrera y marchar a Madrid en busca de fortuna literaria (1833).

Frecuentó el Parnasillo, relacionándose con Larra, Espronceda y Ventura de la Vega, y pronto comenzó a colaborar en diversas revistas. Grimaldi le rechazó la comedia *Una noche de baile,* pero le proporcionó, en cambio, un puesto de redactor en la *Revista Española.* Aprendió francés e inmediatamente se puso a traducir dramas de Scribe. Entre tanto, escribió *El trovador,* cuyo estreno se postpuso indefinidamente por no gustar a los actores del teatro de la Cruz. Desengañado de las letras, sentó plaza de soldado, acogiéndose a un decreto de Mendizábal, que garantizaba el grado de oficial a todos los voluntarios con dos años de instrucción. Fue destinado a Leganés.

De la noche a la mañana cambió su suerte: el 1 de marzo de 1836 se estrenó al fin *El trovador* en el teatro del Príncipe, con un éxito clamoroso. El soldado, avisado a tiempo, se escapó del cuartel y llegó a recibir los aplausos del público, que por pri-

mera vez en la escena española premiaba así a un autor. Tras el triunfo, marchó a Chiclana para compartirlo con sus padres, regresando (1837) a la Corte con un nuevo drama, *El paje,* que afianzó su situación. Quizá por probar fortuna, quizá despechado por ciertas petericiones del gobierno, pasó a América (1844) y residió en Cuba y México.

A su vuelta (1850) todo fueron honores. Comendador de la Orden de Carlos III (1856). Comisario interventor de la Deuda española en Londres (1855-56). Miembro de la Real Academia Española de la Lengua (1862). Homenajeado públicamente con la impresión de unas *Obras escogidas* (1866) costeadas por el Gobierno. Cónsul de España en Bayona y Génova (1870-72). Director del Museo Arqueológico Nacional. Condecorado con la Cruz de Isabel II. Murió en Madrid (1884) y, aunque había dispuesto un acto humilde, el entierro fue una manifestación de duelo nacional.

POESÍA. Apareció en periódicos españoles y mexicanos, como *El Registro Yucateco.* Existen, además, las siguientes ediciones: *Un baile en casa de Abrantes,* Repullés (Madrid, 1834). *Poesías,* Boix (Madrid, 1840). *Luz y tinieblas. Poesías sagradas y profanas,* Boix (Madrid, 1842). *El duende de Valladolid. Tradición yucateca,* Castillo y Cía. (Mérida de Yucatán, 1846). *¡Abajo los Borbones!,* Madrid, 1868, compuesto al triunfar la revolución de 1868 y sumamente popular en sus días. *Al rey de España Amadeo I. Oda,* Rojas (Madrid, 1871).

TEATRO. Las fechas corresponden al año del estreno. *El trovador* (1836). *El paje* (1837). *El sitio de Bilbao* (1837). *Magdalena* (1837). *El bastardo* (1838). *El rey monje* (1839). *Juan Dandolo* (1839), en colaboración con José Zorrilla. *Samuel* (1839). *Los desposorios de Inés* (1840). *El encubierto de Valencia* (1840). *El caballero de industria* (1841). *El caballero leal* (1841), reestrenada como *El buen caballero* en 1874. *Zaida* (1841). *El premio del vencedor* (1842). *Simón Bocanegra* (1843). *De un apuro, otro mayor* (1843). *Las bodas de doña Sancha* (1843). *Empeños de una venganza* (1844). *Gabriel* (1844). *La mujer valerosa* (1844). *Los alcaldes de Valladolid* (1844). *El secreto del ahorcado* (1845). *Los hijos del tío Tronera* (1846). *El tejedor de Játiva* (1850), en colaboración con los hermanos Asquerino. *El tesorero del rey* (1850), en colaboración con los Asquerino. *Afectos de odio y amor* (1850). *Los millonarios* (1851). *La Baltasara* (1852), en colaboración con Agustín Príncipe y Antonio Gil y Zárate. *El grumete* (1853), zarzuela. *La espada de Bernardo* (1853), zarzuela. *La cacería real* (1854), zarzuela. *La bondad sin experiencia*

(1855). *Azón Visconti* (1858), zarzuela. *Cegar por ver* (1859), zarzuela. *El robo de las sabinas* (1859), zarzuela. *Un duelo a muerte* (1860). *Llamada y tropa* (1861), zarzuela. *Dos coronas* (1861), zarzuela. *Galán de noche* (1862), zarzuela. *La tabernera de Londres* (1862), zarzuela. *La vuelta del corsario* (1863), zarzuela. *Eclipse parcial* (1864). *Las cañas se vuelven lanzas* (1864). *Venganza catalana* (1864), rehecha sobre un primer drama, «Roger de Flor», que se quemó al incendiarse la casa de un hermano en Sevilla en 1856. *Juan Lorenzo* (1865). *El capitán negrero* (1865), zarzuela. *Crisálida y mariposa* (1872). *Doña Urraca de Castilla* (1872). *Nobleza obliga* (1872). *Un cuento de niños* (1877). *Una criolla* (1877). *Un grano de arena* (1880). A estas obras originales cabe añadir unas cuantas traducciones de Scribe, Dumas y otros.

PROSA. «El cazador» y «El memorialista», artículos de costumbres aparecidos en *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid, 1843-44). *Discursos leídos... Real Academia Española,* (Madrid, 1862). El de García Gutiérrez versa sobre «La poesía vulgar castellana». *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional,* Fortanet (Madrid, 1876).

PRINCIPALES EDICIONES. *Obras escogidas,* Rivadeneyra (Madrid, 1866), pról. de J. E. Hartzenbusch. *El trovador,* Ruiz (Madrid, 1916), ed. de Adolfo Bonilla San Martín, col. Clásicos de la Literatura Española. *Venganza catalana y Juan Lorenzo,* Espasa-Calpe (Madrid, 1925), ed. de J. M. Lomba de la Pedraja. *Poesías,* Artes Gráficas (Madrid, 1947), sel. y pról. de Joaquín Entrambasaguas.

II. POESÍA

La producción poética de García Gutiérrez, no muy abundante, corresponde a dos gustos: el neoclásico y el romántico. El primero, orgullosamente reconocido por el autor, tiene su manifestación en los poemas acogidos al título general de «Imitaciones de nuestros poetas de los siglos XVII y XVIII». Al segundo pertenecen la mayoría de sus versos y, por supuesto, los mejores. Si se cree al poeta, sus *Poesías* aparecieron para satisfacer un capricho del editor, no el suyo propio.

De todo el conjunto, lo más valioso está representado por la poesía narrativa, que forman dos cuentos, varios romances históricos y una tradición. Como Zorrilla y Rivas, se propone Gutiérrez evocar el pasado y narrar una historia de rivalidades amoro-

sas, de violencia y muerte; pero jamás alcanza la vistosidad descriptiva ni la profundidad dramática de aquellos. La tradición, *El duende de Valladolid,* se localiza en el México colonial, y está llena de gracia en las situaciones, de ironía en los comentarios y de notas realistas con frecuencia. Cuenta el ingenioso recurso de que se vale Francisco de Vargas para casarse con su novia contra la voluntad del padre.

Los cuentos se titulan «Las dos rivales» y «Elvira». El primero ofrece, dentro de su concisión, una intensa fuerza emotiva: Inés de Albarracín, abandonada por su amante, se disfraza de trovador, penetra en la sala donde aquél celebra el banquete de bodas y asesina a la rival, suicidándose después. «Elvira» presenta algunas analogías con *El estudiante de Salamanca:* el nombre de la protagonista, el recuerdo de la felicidad infantil, la pasión y el desengaño; pero difiere por completo en el sentido y la trama. La sevillana Elvira tiene un hijo de un cristiano prisionero a quien ama, Peransúrez. El rey moro la lleva a su harén y, al descubrir que Peransúrez proyecta rescatarla, ordena que se la arroje por una ventana. La narración es algo difusa, pero posee bellos momentos líricos y una hermosa descripción de Sevilla. Su métrica es muy variada.

Los romances históricos versan sobre asuntos medievales. Sobresale «El conde de Saldaña», cuyo asunto coincide parcialmente con el drama de Hartzenbusch *Alfonso el Casto.* Se revive con acierto el Oviedo de la reconquista y se consigue gran dramatismo al relatar el castigo del conde. «Los siete condes de Lara» —así los llama García Gutiérrez— parece una pobre contracción de *El moro expósito.* «El último Abderramán» narra la caída de la dinastía cordobesa y la pérdida de la unidad árabe. «Zulima» se refiere a la boda de Almanzor con esta mujer.

Ni en lo religioso ni en lo amoroso acierta el poeta a expresar sentimientos sinceros y profundos. Resulta siempre retórico y superficial, sin conseguir siquiera bellezas estilísticas que pudieran suplir la falta de otras. Apenas si se salvan «Lamentación del profeta Jeremías», excelente traducción de un treno bíblico, y «La dádiva del poeta», enamorada ofrenda de versos en vez de joyas. Tónica semejante mantiene la poesía heroica y política. Hay no pocos versos de circunstancias, como los dedicados a la coronación de Isabel II y el violento *¡Abajo los Borbones!;* queda en ellos constancia de la evolución del escritor a un liberalismo

radical. La exaltación patriótica y la ideología partidista encuentra ancho cauce en «Al cardenal Cisneros», «A Cádiz», «A los defensores de Bilbao» y «El día 2 de mayo de 1808».

A mejor calidad se elevan las poesías descriptivas, de las que son buena muestra «La noche de verano», cargada de sensualidad, y «La fuente», en estrofas de pie quebrado, visión clásica de una naturaleza alegre y armoniosa. El tema de la inocencia y las ilusiones perdidas aparece en «La primera edad» y «Recuerdos». De corte moral son los sonetos «La ambición» y «El hipócrita», a los que puede sumarse el poema «Dudas». Finalmente existe una vena costumbrista y satírica: *Un baile en la casa de Abrantes,* diálogo sobre las fiestas carnavalescas; «La cita a la madrugada», contra el amante inoportuno, y «Fragmento», contra el matrimonio.

III. TEATRO

García Gutiérrez es uno de los dramaturgos más fecundos del romanticismo y contribuyó al movimiento con media docena de obras importantes. No es, por lo tanto, justo el silencio en que comienza a caer. Sus obras se dividen en dramas históricos, comedias y zarzuelas; pero a todas convienen unas cuantas características comunes. El tono apasionado envuelve los conflictos en una gran tensión emocional. Los personajes se encuentran casi siempre en situaciones límites, que han de vivir con toda intensidad: en *Venganza catalana,* por ejemplo, Roger ha de mostrar permanentemente, sin decaimiento, su prudencia ante el exaltado patriotismo de los suyos, las intrigas del emperador y las dudas propias sobre la fidelidad de la esposa.

Hay una clara predilección por los tipos femeninos. Las mujeres poseen un carácter enérgico, una voluntad poderosa, que les guía en el logro de sus propósitos: baste citar la Azucena de *El trovador,* fría, implacable en su venganza. En cambio, los tipos masculinos aparecen más vacilantes y más subordinados a la encarnación de tesis e ideas. Se puede señalar asimismo una preferencia por ciertos temas: el significado de la revolución y su influencia sobre el individuo, la venganza como resorte de la conducta humana, la fuerza del amor, con su mezcla de pasión, des-

engaño y muerte. Es de notar, por último, la tendencia a localizar sus obras en la región levantina, quizá como homenaje del autor a su mayor espíritu liberal.

IV. TEATRO HISTÓRICO

De los dramas históricos nunca se representaron *El sacristán de Toledo* ni *Fingal,* que se publicaron en el tomo de *Poesías* (1840). El primero, en estado fragmentario, revela influencia de Goethe: por poseer el amor de Blanca, el protagonista Peransúrez vende su alma al diablo. Predomina en él un clima excesivamente romántico de tempestades, embrujamientos e intervenciones de poderes ultraterrenos. *Fingal* dramatiza el amor incestuoso del héroe por su hermana. Conserva el interés de ser un jalón en la penetración de los elementos ossiánicos.

El tema de la venganza encuentra realización en un grupo de dramas históricos, entre los que sobresale *El trovador.* Localizada en la Zaragoza del siglo XV, la obra tiene como fuente de la anécdota la *Crónica de Juan II,* de Hernán Pérez de Guzmán. Ciertas inspiraciones literarias provienen de *Macías,* de Larra, con el que coincide en presentar un cuadro de luchas políticas, un trovador desdichado y una mujer pretendida por alguien de clase superior; de *Henri III et sa court* y *Catherine Howard,* de Dumas, de los que puede derivar la idea de venganza, y *Lucrèce Borgia* y *Hernani,* de Hugo, que fueron la base de algunas escenas, como la primera, donde se cuentan unos misteriosos sucesos, y aquella en que Leonor confunde al amante con el rival.

El argumento es el siguiente: la gitana Azucena, cuya madre ha sido quemada por bruja, decide vengarse de los responsables, la noble familia Artal. Da comienzo a sus propósitos, raptando al hijo menor de éstos, el futuro trovador Manrique, a quien educa como si fuera el suyo. El amor de éste por Leonor, pretendida también por el primogénito de Artal, Nuño, ofrece la ocasión propicia para la culminación de la venganza. Los rivales de amor se convierten en rivales políticos. Manrique cae en poder de Nuño y, sin saber el parentesco que los une, lo hace ahorcar en el mismo momento en que Azucena, también presa, revela la verdadera personalidad del infortunado y ríe diabólicamente satisfecha.

El trovador es una muestra perfecta de los procedimientos románticos. Como situación temporal se ha elegido la Edad Media. La decoración ofrece palacios nobiliarios, castillos llenos de recuerdos árabes, conventos, campamentos militares, hórridos calabozos. Abundan las escenas misteriosas, de amor en la noche, de rivalidades pasionales, de hogueras encendidas por la superstición, venenos, raptos, guerra, perjurio, muerte. El protagonista es un trovador enamorado e infeliz, de origen desconocido, al que se enfrenta un rival cruel y traicionero: la bondad frente al mal como en tantos otros dramas del momento.

Entre los dos se alza Leonor, la mujer apasionada, símbolo del amor sin barreras, que pone su corazón por encima de sus ideas religiosas, por encima de sus juramentos sociales, rebelde, digna de un compañero perseguido por la suerte. En vivo contraste con el mundo de caballeros y nobles, Azucena representa la esfera del ser perseguido y postrado, de la brujería, del miedo, del odio al poderoso, cuya única defensa posible es la horrible venganza, cuyo grito final de triunfo es una amenaza al orden establecido y un síntoma del abismo entre las clases.

Drama de pasiones desatadas, se recurre frecuentemente al efectismo verbal, que se vierte en gritos, exclamaciones, adjetivos grandilocuentes y frases restallantes:

A su suerte me unió nudo funesto,
nudo de maldición que allá en su trono
enojado maldice un Dios terrible.

No faltan tampoco los pasajes líricos, especialmente en las escenas de amor, para lamentar el olvido y la desgracia o para expresar los dulces afectos del corazón.

Si *El trovador* estudia los efectos de la venganza sobre el individuo, *Venganza catalana,* otro de los grandes éxitos populares y de crítica del autor, lo hace sobre la colectividad, sobre toda una nación ultrajada. Se trata de una glorificación de Roger de Flor y la heroica gesta de los catalanes en la Grecia medieval. Cuando Roger cae asesinado, víctima de las intrigas del emperador Miguel Paleólogo, lo venga todo su pueblo, capitaneado por Roger de Roudor, e incitado por la misma viuda griega del héroe, arrasando Andrinópolis y estableciendo el condado catalán de Atenas. No dejaba de ser interesante en la época la tesis de la guerra exterminadora, como respuesta a la humillación nacional.

Y ésta, junto con el tono excesivamente patriótico, es la clave del triunfo de la obra. Pero las dos razones explican también defectos muy sobresalientes, que invalidan el mérito artístico y limitan el alcance de la pieza.

El tema de la venganza individual reaparece en otros dramas históricos y una tragedia. *Samuel* describe el castigo que un judío de este nombre inflige a un tipo donjuanesco, raptor de su esposa e hijo de un viejo enemigo. Aproximándose a la imagen patética, dada por sus contemporáneos, García Gutiérrez presenta en *El tesorero del rey* un don Pedro I cruel, sanguinario, protegido por aterrorizados sirvientes, que ejecuta una de sus típicas justicias en su tesorero, el judío Samuel Leví. *Un duelo a muerte,* adaptación bastante personal de *Emilia Galotti* de Lessing, es una tragedia bien desarrollada, donde se cuenta la venganza de un favorito de Cosme II de Médicis sobre la mujer que lo había rechazado. Transcurre en la Italia renacentista y posee indudable grandeza en los momentos finales, cuando la protagonista pide al propio marido que la mate para evitarle la deshonra.

La problemática de la revolución ha interesado también profundamente a García Gutiérrez, que la ha desarrollado en varios dramas históricos, hasta culminar en *Juan Lorenzo,* estrenada en las vísperas de los sucesos de 1868. Si se considera el liberalismo del autor, por un lado, y los revueltos tiempos por los que atravesó España desde 1833, por otro, resulta más que natural tal interés. En él se manifiesta del mejor modo el aire de la época.

Aparece tempranamente, pero sólo como tema secundario, en *El rey monje,* que se basa en los frustrados amores del aragonés Ramiro y una noble llamada Isabel. El padre de ésta, ofendida por lo que considera ultraje de honra, se atreve ya al soberano:

Nada importa si un rey es;
que haré polvo con mis pies
su cabeza y su corona.

Al crecer el descontento y sublevarse el pueblo, concitado por los nobles, el rey salva la situación con el famoso escarmiento de la campana de Huesca; pero ve y plantea acertadamente la ecuación pueblo-monarca en una fórmula exactamente opuesta a la que inspiró el teatro del Siglo de Oro:

Cuando te alzas tiemblo yo
y tu temor es mi imperio.
pero ese fatal misterio
no lo sepas, Pueblo, no.

Mayor papel desempeña el factor revolucionario en *El encubierto de Valencia,* que tiene por asunto un episodio de la guerra de las germanías. Los valencianos nombran por jefe a don Enrique, supuesto hijo del mercader Juan Bilbao, pero que, en realidad, es un desconocido vástago de los Reyes Católicos. Su carácter ambicioso, inestable y su cobarde comportamiento comprometen su causa, terminando ajusticiado. Si bien la atención de la obra se dirige al estudio del carácter de don Enrique, que sacrifica a sus ambiciones el amor y la amistad, son frecuentes las anotaciones revolucionarias: se critica el privilegio y a la realeza que da la fuerza como razón de sus leyes; se rechaza el oportunismo de quienes aprovechan la revolución para su beneficio; se pregona la lucha del pueblo por la justicia, pues de los de arriba nada hay que esperar.

Una tercera aproximación la representa *Simón Bocanegra,* drama que se sitúa en Génova a comienzos del siglo XIV. La revolución impregna ya todas las vidas y acontecimientos. El pirata Bocanegra se ha elevado desde su humilde condición al gobierno de la república. A pesar de su habilidad política, desde el alto cargo va comprendiendo la dificultad de un gobierno revolucionario, ya sea por la tendencia del pueblo al pillaje, ya por la ambición desbocada de los viejos aliados, ya por el deseo de venganza de los enemigos. Bocanegra, dux siempre digno y generoso, preferirá dejarse matar a sobrevivir por un precio demasiado elevado. La pieza está llena de lirismo, que nace del contraste entre los deberes del hombre público y sus sentimientos íntimos.

Todos estos ensayos culminan en otro de los grandes logros dramáticos de García Gutiérrez, *Juan Lorenzo,* que fue un estruendoso fracaso en su estreno y al que la crítica ha mirado siempre con mucho reparo. Otra vez el autor bucea en el apasionante episodio histórico de las germanías y su oposición a Carlos V, para encontrar de modo definitivo el significado de la revolución. Juan Lorenzo, pelaire valenciano, antiguo familiar de Cisneros, encarna al revolucionario idealista, que no tiene intereses personales, que rechaza la violencia, que en ricos y pobres respeta

siempre la dignidad del individuo. Frente a él, Guillén Sorolla es el revolucionario ambicioso, oportunista, lleno de rencores, radical y exaltado en los medios.

La revolución se desencadena porque un conde ha querido abusar de una mujer del pueblo, Bernarda. Se suceden escenas de violencia, no muy distintas a las de la revolución francesa: se persigue a la nobleza y se saquean sus casas; un sacerdote, portador de la Eucaristía, es asesinado sin compasión ni respeto. La revolución termina por devorar a sus dos héroes: a Juan Lorenzo lo mata la tristeza de ver su causa envilecida; a Sorolla, el populacho lo arrastra a más violencias y crímenes, incapaz de controlar las pasiones desatadas por él.

El drama, construido con sencillez, sólo tiene un defecto: la muerte un tanto inverosímil de Juan Lorenzo, que parece un recurso demasiado fácil para deshacerse de él. Los personajes representan adecuadamente los problemas. Aparte de los dos principales, ya señalados, conviene retener el nombre de Bernarda, el pueblo, eje de la obra y punto de convergencia de intereses, amada a la vez por Juan Lorenzo, Sorolla y el Conde, y cuya felicidad la revolución destruye definitivamente. Los diálogos, sobrios y tensos, muestran con acierto la ideología revolucionaria, discutiéndola, razonándola, tratando de someterla a riguroso estudio.

Para García Gutiérrez, los poderosos, llámense reyes, nobles o simplemente ricos, han mantenido al pueblo en la ignorancia, porque

Le daña a la muchedumbre
el pasto de las ideas,

y creyéndose con la razón han abusado siempre de él. La situación exige remedio a ser posible sin violencia, legalmente. El rey ha de ser el primer promotor de las reformas, porque

Si la nobleza por ley
es de su trono sustento,
la plebe es el fundamento
de la nobleza y el rey.

Es claro que el dramaturgo andaluz preferiría, como casi todos los políticos españoles del siglo XIX, una solución pacífica. Pero cuando el pueblo no es atendido

Y la razón se desoye,
la fuerza, Guillén, la fuerza
es el único resorte.

Así comienzan las revoluciones. García Gutiérrez cuida bien de establecer el verdadero sentido de la palabra, condenando el pillaje, la satisfacción de los deseos personales y el desorden. La jerarquía existirá siempre; por eso no hay que atropellar al hombre, sino la injusticia. La ignorancia es el primer obstáculo para el triunfo de una revolución popular; después, el populacho que pesca a río revuelto. Si algún reproche cabe hacer a estas ideas, que revelan no sólo la opinión del dramaturgo, sino todo un estado de conciencia, no sería otro que el increible utopismo de los liberales españoles.

Sin problemática específica quedan otros varios dramas históricos de menor interés. *El paje,* situado en Sevilla y 1369, es una truculenta sucesión de violencias, incestos, desgracias y crímenes. *El premio del vencedor* se relaciona con la leyenda «Maldonado», del Duque de Rivas: un valiente español arrebata la novia a un francés en duelo. *Doña Urraca de Castilla* y *Las bodas de doña Sancha* emparentan con la historia medieval de guerras civiles y luchas castellano-aragonesas. *El bastardo* tiene el mismo tema que *El caballo del rey don Sancho,* de Zorrilla, pero le es muy inferior. *El caballero leal* versa sobre la pasión del rey García I de Navarra por Elvira, esposa de Fortuño Santos, quien al descubrir el adulterio se venga, pasándose a los castellanos y matando al monarca en la batalla de Atapuerca. *Zaida* se refiere a la boda de esta mujer con Alfonso VI de Castilla. *De un apuro, otro mayor* revive un posible episodio de la guerra de los comuneros: Inés salva a su marido, comunero, con el apoyo del gobernador de Zamora. *Afectos de odio y amor* cuenta la historia de un crimen cometido en Portugal y celebra la unión de este país con España en 1580.

V. COMEDIAS Y ZARZUELAS

Las comedias de García Gutiérrez no revelan particular talento dramático ni excesiva originalidad. Muchas de ellas están localizadas en el pasado, si bien se refieren a problemas del día. Puede constituirse un primer grupo con las de enredo, en que predo-

minan las aventuras, los lances y las soluciones felices, muy a la manera del Siglo de Oro. *La bondad sin experiencia* y *Las cañas se vuelven lanzas* coinciden en el tema, el triunfo del tímido honrado sobre el pícaro atrevido, siendo la mujer quien en ambas toma la iniciativa para dar su corazón al que realmente lo merece. La comicidad viene provocada por el exceso de ingenuidad masculina o por escenas de trueque de personalidad. *Crisálida y mariposa,* sobre el despertar de un muchacho al amor, se halla escrita en tono ligero y llena de divertidas situaciones.

Cabe distinguir un segundo grupo, formado por comedias sentimentales o melodramas, donde predominan las situaciones patéticas y la intriga pasional. *Nobleza obliga* constituye una versión modificada de la vieja leyenda de la mujer que salva al asesino de su hijo ocultándolo en su propia casa. *Empeños de una venganza* contiene un extraño caso de perdón a la esposa infiel por parte del marido, que asesina al burlador, se suicida y deja a aquélla el disfrute pacífico de la herencia. *Gabriel* se basa en el esfuerzo del protagonista para salvar a Inés de su seductor y unir un matrimonio desavenido. *Magdalena* plantea el problema de la mujer seducida, abandonada y regenerada al fin socialmente. *Un cuento de niños* desarrolla una complicada intriga de sospechas, infidelidades y perdones.

Un tercer grupo lo constituyen las comedias de tesis sociales, en las que se contiene una lección moral. *Sendas opuestas* trata de probar que el rigor o la blandura de los padres, cuando son inoportunos, sólo producen males a los hijos. Por causa del primero, una muchacha buena huye de su casa; por causa de la segunda, otra sufrirá el merecido desvío conyugal. *Los desposorios de Inés* ataca al matrimonio forzado, en tanto que *Eclipse parcial* va dirigido contra el divorcio por el mal que se causa a los hijos y las inconveniencias sociales de los cónyuges separados. *Un grano de arena, Los millonarios* y *El caballero de industria* reiteran la misma idea: el tramposo termina víctima de su trampa, ya se finjan sentimientos, ya situaciones sociales.

Las zarzuelas de García Gutiérrez poseen las notas comunes al género: popularismo, escenas líricas, superficialidad social, comicidad fácil, variedad métrica que corresponde a las necesidades de la música, ambiente realista. De asunto histórico son *El robo de las sabinas,* aventura cortesana del duque de Parma en el siglo XVIII; *Azón Visconti,* episodio de las luchas del Milán me-

dieval contra los alemanes; *La tabernera de Londres,* intriga de ciertos nobles ingleses para declarar reina a María Estuardo en 1553, y *La cacería real,* la mejor de todas, en que un labrador da lecciones de moral y patriotismo a Felipe V. Hay en ella un aire dieciochesco, lleno de ligereza y gracia.

La espada de Bernardo resulta una comedia de capa y espada a lo bufo sobre el fanfarrón mentiroso y cobarde. *El grumete* y *La vuelta del corsario* forman una unidad acerca del comportamiento del hombre antes y después del matrimonio. Hay un ambiente de marineros y labradores. *El capitán negrero* desenvuelve escenas de amor entre piratas y bellas norteamericanas, incorporando términos marineros para aplicarlos a las situaciones sociales. Por último, junto a los inocentes enredos de *Cegar por ver* y *Galán de noche,* destaca *Llamada y tropa,* la más graciosa de todas, con un fondo de estudiantes y pensiones salmantinos: una muchacha con cuatro pretendientes los cita a la misma hora para escoger uno y termina perdiéndolos a todos.

12

José Zorrilla

I. BIOGRAFÍA Y OBRAS

José Zorrilla nació en Valladolid (1817). Su padre, José Zorrilla, era hombre de rígidos principios, absolutista y partidario del pretendiente don Carlos; su madre, Nicomedes Moral, mujer piadosa, sufrida y sometida al marido. Tras varios años en Valladolid, Burgos y Sevilla, la familia se estableció en Madrid, donde el padre ejerció con gran celo el cargo de superintendente de policía y el hijo ingresó en el Seminario de Nobles.

Estudió leyes en las universidades de Toledo y Valladolid (1833-36), con nulo aprovechamiento. Durante unas vacaciones se enamoró de una prima, a la que evoca en «Recuerdo del Arlanza»: era éste el primero de una larga lista de amores. Huyó de la casa paterna (1836), refugiándose en Madrid, donde la fama lo sacó súbitamente (1837) de una vida oscura y llena de privaciones: Zorrilla, un joven delgado y pálido, como lo han retratado varios contemporáneos, se reveló como poeta al pie del sepulcro de Larra, leyendo emocionadamente una composición en honor del suicida, cuando toda la capital se hallaba reunida en el cementerio para rendirle el último tributo.

Se casó con Florentina O'Reilly (1839), viuda bastante mayor que él y con un hijo. No fue el dinero el motivo de la boda, pues estaba arruinada. Aparte la edad, varias causas concurrieron a hacer infeliz el matrimonio: la antipatía del hijo hacia el intruso, las riñas entre mujer y suegra, la desaprobación del padre. Viajó a Francia (1845), asistiendo en París a algunos cursos de la Fa-

cultad de Medicina y relacionándose con Dumas, George Sand, Musset y Gautier. Ese mismo año murió su madre, dejándole profunda melancolía.

De regreso en Madrid (1846), recibió varios honores dos años más tarde: se le nombró de la Junta del recién fundado Teatro Español; el Liceo organizó una sesión para exaltarlo públicamente; la Real Academia lo admitió en su seno, aunque sólo tomaría posesión en 1885. Pero la muerte del padre (1849) le causó un duro golpe: su progenitor se negó a perdonarle la huida y la boda, dejando un enorme peso en la conciencia del hijo. Por otro lado, le legó considerables deudas.

Huyendo de su mujer, se estableció en París (1851) y Londres (1853), a donde le acompañaron los inseparables apuros económicos. En París endulzó sus penas Leila, a quien amó apasionadamente, en tanto que en la capital británica le ayudó el famoso relojero Losada. Embarcó, por fin, rumbo a México (1854-66), interrumpiendo su estancia allí para pasar un año en Cuba (1858). Llevó en aquel país una vida de aislamiento y pobreza, sin mezclarse en la guerra civil, que dividía a federales y unitarios. Cuando Maximiliano ocupó el poder (1864), Zorrilla se convirtió en poeta áulico y fue nombrado director del Teatro Nacional.

Muerta su esposa, regresó a España (1866), donde se le admiraba, pero se le creía superado. El fusilamiento de Maximiliano, abandonado a su triste suerte por el Papa y Napoleón III, le produjo una profunda crisis religiosa. Casado de nuevo con Juana Pacheco (1869), siguió en permanentes apuros económicos, de los que apenas lograron sacarle ni una comisión gubernamental en Roma (1873) ni una pensión nacional otorgada tardíamente. Se hizo famoso dando recitales públicos y obtuvo numerosos honores, entre los que sobresalen su nombramiento de cronista de Valladolid (1884) y su coronación como poeta nacional en Granada (1889). Murió en Madrid (1893), tras una intervención quirúrgica para extraerle un tumor cerebral. Su entierro fue un gran homenaje de admiración.

Hay en la vida de Zorrilla algunos detalles de gran interés para comprender la orientación de su obra. En primer lugar, las relaciones con su padre. Hombre éste despótico y severo, rechazó sistemáticamente el cariño de su hijo, negándose a perdonarle sus errores juveniles. El escritor cargaba consigo una especie de complejo de culpa, y para superarla decidió defender en su creación

un ideal tradicionalista muy de acuerdo con el sentir paterno. Dice en *Recuerdos del tiempo viejo*: «Mi padre no había estimado en nada mis versos ni mi conducta, cuya clave él sólo tenía.»

Importante es destacar su temperamento sensual, que le arrastraba hacia las mujeres: dos esposas, un temprano amor con una prima, amores en París y México, dan una lista que, aunque muy lejos de la de don Juan, camina en su misma dirección. El amor constituye uno de los ejes fundamentales de toda su producción. No es ocioso preguntar, como tercer factor condicionante, sobre la normalidad de Zorrilla. A cierta altura de su vida, en efecto, se inventó un doble, loco *(Cuentos de un loco,* 1853), que aparece casi obsesivamente después. En *Recuerdos del tiempo viejo* habla de sus alucinaciones y sonambulismo. ¿Cuándo apareció el tumor cerebral y cómo afectó su comportamiento? Quizá el papel predominante de la fantasía en el escritor encuentre una explicación por este lado.

De su carácter ha dicho su biógrafo Narciso Alonso Cortés que era ingenuo como un niño, bondadoso y amigo de todos, ignorante del valor del dinero y ajeno a la política. Conviene resaltar, además, su independencia, de la que se sentía muy orgulloso. En versos que recuerdan a los de Antonio Machado, confesó que a su trabajo lo debía todo, y llegó a rechazar lucrativos puestos públicos por no sentirse preparado: «Yo temo —afirma en sus *Recuerdos*...— que nuestra revolución va a ser infructífera para España por creernos todos los españoles buenos y aptos para todo y meternos todos a lo que no sabemos.»

POESÍA. *Poesías*, Sancha (Madrid, 1937-40), 6 vol. *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas,* Boix (Madrid, 1940-41). *Vigilias del estío,* Boix (Madrid, 1842). *Recuerdos y fantasías,* Repullés (Madrid, 1844). *La azucena silvestre, leyenda religiosa del siglo XI,* Yenes (Madrid, 1845). *El desafío del diablo. Un testigo de bronce,* Boix (Madrid, 1845). *María. Corona poética de la Virgen,* Operarios (Madrid, 1849), en colaboración con José Heriberto García de Quevedo. *Una historia de locos,* Yenes (Madrid, 1852). *Granada. Poema oriental,* Pillet Fils Ainés (París, 1852). «Cuentos de un loco. Episodios de la vida», en *Semanario Pintoresco Español* (1853). *Dos rosas y dos rosales,* Imp. Diario de la Marina (La Habana, 1859). *Album de un loco,* Gullón (Madrid, 1867). *El drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano,* Arnaiz (Burgos, 1867). *Ecos de las montañas. Leyendas históricas,* Muntaner y Simón (Barcelona, 1868). *Lecturas*

públicas, Vda. de Suárez (Madrid, 1877). *La leyendı del Cid,* Muntaner y Simón (Barcelona, 1882). *¡Granada mía! Lamento muzárabe,* Santarem (Valladolid, 1885). *Discurso poético leído ante la Real Academia Española,* Tello (Madrid, 1885). *El cantar del romero,* Administración Crédito Intelectual (Barcelona, 1886). *Gnomos y mujeres,* Fe (Madrid, 1886). *¡A escape y al vuelo!,* Velasco (Madrid, 1888). *De Murcia al cielo,* Velasco (Madrid, 1888). *La última brega. Los rincones de Valladolid,* Sáenz (Valladolid, 1888). *La leyenda de don Juan Tenorio,* Muntaner y Simón (Barcelona, 1895). *Ultimos versos inéditos y no coleccionados,* (Madrid, 1908).

TEATRO. Las fechas corresponden a la del estreno. «Vivir loco y morir más», en *Poesías,* I. «Más vale llegar a tiempo que rondar un año», en *Poesías,* IV. «Ganar perdiendo», en *Poesías,* V. *Juan Dandolo* (1839), en colaboración con Antonio García Gutiérrez. *Cada cual con su razón* (1839). *Lealtad de una mujer y aventura de una noche* (1840). *El zapatero y el rey* (1840). *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca* (1842). *El zapatero y el rey,* segunda parte (1842). *El eco del torrente* (1842). *Los dos virreyes* (1842). *Un año y un día* (1842). *Sancho García* (1842). *El puñal del godo* (1843). *Sofronia* (1843). *La mejor razón, la espada* (1843), refundición de *Las travesuras de Pantoja,* de Agustín Moreto. *El molino de Guadalajara* (1843). *El caballo del rey don Sancho* (1843). *La oliva y el laurel* (1843). *Don Juan Tenorio* (1844). *La copa de marfil* (1844). *El alcalde Ronquillo* (1845). *El rey loco* (1847). *La reina y los favoritos* (1847). *La calentura* (1847). *El excomulgado* (1848). *La creación y el diluvio* (1848). *Traidor, inconfeso y mártir* (1849). *Amor y arte* (1862), zarzuela. *Pilatos* (1877). *Don Juan Tenorio* (1877), zarzuela.

PROSA. *La flor de los recuerdos,* I, Correo de España (México, 1855), y II, El Iris (La Habana, 1859). Contiene algunos poemas. *Recuerdos del tiempo viejo,* I, Ramírez y Cía. (Barcelona, 1880); II, Gutenberg (Madrid, 1882), y III, Mengíbar (Madrid, 1882). En forma de artículos apareció en *El Imparcial* (1879). *El Tenorio Bordelés,* Gaceta Literaria (Madrid, 1897). Publicó además Zorrilla varios cuentos y artículos en periódicos: «La mujer negra», en *El Artista* (1835); «La madona de Pablo Rubens», en *El Porvenir* (1837); «El poeta», en *Los Españoles Pintados por sí mismos* (1851); «Ruidos, miedos y supersticiones», en *La Ilustración Ibérica* (1883); «Espectros caseros», en ídem (1884); «Una carta de Zamora», en *El Imparcial* (1880); «Correspondencia a un gacetillero anónimo de *El Tiempo,* en ídem (1880); «Mis mujeres», en ídem (1885); «A rey muerto...», en ídem (1885); «José Valero», en *La España Moderna* (1891).

PRINCIPALES EDICIONES. *Obras*, segunda edición, Baudry (París, 1852), corregida y única reconocida por el autor, con biografía por I. de Ovejas. *Obras completas*, corregidas y anotadas por su autor, Sociedad de Crédito Intelectual (Barcelona, 1884). Sólo apareció un volumen. *Obras completas*, Delgado (Madrid, 1895), 4 vol. *Obras completas*, Santarem (Valladolid, 1943), 2 vol.; ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés.

II. IDEAL POÉTICO

Zorrilla es posiblemente el poeta español que más se ha preocupado por definir su poesía. Acertó mejor que ningún otro romántico a expresar el carácter y la misión del poeta. Siguiendo «Mi inspiración», de Pastor Díaz, lo presenta, en «A don Jacinto Salas y Quiroga», como un ángel desterrado del cielo, que llora en la tierra, haciendo nacer de sus lágrimas el verso. Por detrás de la metáfora, late la noción del ser idealista, inadaptado en un mundo materialista:

Un ángel que pecó en el firmamento
y el Señor en su cólera le envía
para arrostrar sobre la tierra impía
largas horas de lágrimas y afán.

Esta visión de ser en desgracia, que hace brotar el fruto maravilloso de la poesía, se reitera en «A la memoria desgraciada del joven literato don Mariano José de Larra»:

Que el poeta en su misión
sobre la tierra que habita
es una planta maldita
con frutos de bendición.

En ambos poemas, la concepción se completa con la pintura del poeta en íntimo contacto con las fuerzas del universo, que trata de desvelar sus secretos y sorprender la música depositada en todas las cosas. Dios ha henchido la tierra de armonía y la armonía es la clave del mundo. Al conceder a la música tal importancia, Zorrilla adivina la teoría simbolista y se anticipa en muchas maneras al modernismo. Rubén Darío lo anotó con justicia.

El problema de las escuelas poéticas se le ofrece al vallisoletano en una triple dimensión: clasicismo, romanticismo, realismo.

Aunque en una dedicatoria a Hartzenbusch, en 1839, se declara al margen de clásicos y románticos, más tarde, en el prólogo a *María,* se incluye decididamente entre éstos. Se refiere allí a los jóvenes calenturientos del romanticismo, a las desaforadas invenciones y aun a su propia fecundidad, que lo convirtió en cierto modo en el jefe de todos.

Pero al sobrevivir a la moda y sentir «Que envejezco y que mi tiempo pasó ya y yo pasé», no le quedó más remedio que enfrentarse al realismo. Zorrilla hizo esfuerzos inauditos por adaptarse a las nuevas corrientes, especialmente, tras su crisis de conciencia, surgida en 1866 por el fusilamiento de Maximiliano. Estos esfuerzos se manifiestan en una actitud más despierta e inconformista ante la situación social española; pero no llegan muy lejos. En «Apéndice. La Mandrágora» se confiesa vencido y se reitera en sus primeras direcciones:

¿Creéis que va a ser más útil
que nuestro romanticismo
vuestro audaz positivismo
sin fe, vergüenza ni afán?

No parece, pues, muy adecuado seguir estableciendo en su poesía dos etapas: la romántica y la realista: en el fondo es siempre el mismo.

En el análisis de su propia producción distingue con nitidez los dos aspectos fundamentales: el lírico y el narrativo. Como lírico se ha caracterizado magistralmente en «Nosce te ipsum», con las notas de musicalidad natural y hermosa futilidad:

Como el ruido del mar, como el del viento,
como el de un manantial de agua corriente,
como el canto del ave, como el lento
son de la lluvia o de la espuma hirviente,
tenaz, sonoro, musical, mi acento
se exhala de mi ser perennemente;
pero como esos ecos del vacío
es un son fútil el acento mío.

Y adelantándose a acusaciones del tiempo y futuras, que los críticos han repetido monótonamente, Zorrilla, en el mismo poema, advierte con ironía:

Yo soy el escritor de menos ciencia,
el ingenio español menos profundo,
el versificador más sin conciencia.

Pero el poeta, como sus críticos, parecía hallarse más a gusto en la poesía narrativa, sobre la que discurre repetidas veces. En la «Fantasía», de *Granada,* se llama a sí mismo cantor del pasado, que escucha los ecos de los muertos,

A veces a la luz de las estrellas
por una soledad no conocida
ni habitada jamás,

que se ha propuesto sustituir las divinidades clásicas por otras nuevas, y que condensa toda su actitud en estos dos versos:

Cristiano y español, con fe y sin miedo,
canto mi religión, mi patria canto.

Patria y religión, especialmente como herencia del ayer, constituyen el lema básico de su poesía narrativa, del que intentó no separarse nunca: la introducción a *Cantos del trovador* es muy explícita sobre ello.

No obstante, ya avanzado en edad, al percibir el cambio de sensibilidad y quizá también la hostilidad de las nuevas generaciones, no pudo esconder la duda, una inmensa y lacerante duda, sobre el valor de lo que consideraba lo más permanente de su obra: ¿había resucitado la tradición para darle nuevos bríos o para cantarle el último canto funeral?:

Y aquí surge una cuestión
para mí trascendental:
yo, poeta nacional
de lo que fue mi nación,
¿resucito lo que fue
para que ya no sucumba
o pongo sobre su tumba
el epitafio y el pie?

Resulta un poco melancólico ver al hombre vacilar así, en «Cuestión personal», sobre su obra cuando ya era tarde para rehacerla.

III. POESÍA LÍRICA

No se ha prestado demasiada atención a Zorrilla como lírico, habiendo predominado la actitud negativa de Francisco Blanco García en *La literatura española del siglo XIX*. Sólo quizá Azorín, en vivo contraste con sus compañeros de generación, ha intentado hacerle justicia. Dice en su libro *Entre España y Francia:* «Zorrilla, con todos sus defectos, es nuestro más grande poeta del siglo XIX. En Zorrilla —y esto hace su grandeza— hay lo que no encontramos sino de raro en raro en los demás poetas españoles: un elemento de vaguedad, de misterio, de idealidad. ¡Cuántos prejuicios se han amontonado alrededor de este maravilloso poeta y cuán torcidamente ha sido juzgado! »

La variedad lírica del vallisoletano es enorme y, como siempre, admirable su fecundidad. Zorrilla ha recorrido todos los temas e intentado todos los tonos, desde lo descriptivo a lo filosófico, desde lo grandilocuente y vacío a lo íntimamente personal. Su facilidad métrica y su prodigioso sentido de la música fueron causas principales de su desprestigio como lírico en épocas en que el ideal poético se centró más bien en la armonía interna que en la pompa del ritmo exterior. Pero por su capacidad para el misterio, su leve melancolía, el uso de símbolos comprensibles, que se hicieron muy populares, y el derroche de música y colores marca un hito decisivo en el desarrollo de la poesía española moderna.

El aspecto más evidente de su lírica, el que antes salta a la vista del lector, resulta, sin duda, lo descriptivo. Los motivos son diversos: se evocan a veces ciudades castellanas o andaluzas, cuyo espíritu esencial capta admirablemente; se trata otras de penetrar en los secretos de la naturaleza, ya sea a través de su imponente grandeza, ya en el sucederse de las estaciones y las horas. Surge así Toledo medieval, hoy ruinas, ayer grandeza, en «A Toledo» y «Recuerdos de Toledo», o el fastuo árabe impresionante de Córdoba y Granada, en distintas «Orientales». Zorrilla contribuyó de este modo al descubrimiento artístico de las viejas ciudades españolas. Surge así la contemplación atónita de «Las nubes», el bellísimo fragmento contenido en *Cantos del trovador,* o la identi-

ficación del alma con el momento natural, en «La luna de enero», «Tarde de otoño», «La noche de invierno».

Aunque se acusa al vallisoletano de poco íntimo, no hay muchos poetas que hayan hablado tanto de sí mismos. Lo personal es un tema importante de su lírica. Un retrato físico y moral, realizado con cierta ironía, se contiene en «Don Wenceslao Ayguals de Izco»:

Yo soy un hombrecillo macilento,
de talla escasa y tan estrecho y magro
que corto andando como naipe el viento.

El recuerdo de la infancia, de la condición de sus padres, de su soledad y poca fortuna, se reiteran, pudiéndose leer como muestra «Las hojas secas» y *Una historia de locos.* La segunda parte del *Drama de un alma* está dedicada a contar sus impresiones al regresar de México, y en ella, los pueblos, los lugarejos, los campos del camino de vuelta, se enlazan con el recuerdo juvenil, las devociones infantiles, la imagen de los progenitores. A veces una fugaz nota descriptiva resume una acertada visión:

Castilla, cuyos castillos
hoy en escombros abruman
tus débiles lugarcillos
y cuyas manos perfuman
las salvias y los tomillos.

Habrá que esperar a los hombres del 98 para encontrar pasajes tan emotivos en torno a la tierra. Dentro de estas notas personales ocupa lugar destacado el *Discurso poético leído ante la Real Academia,* lleno de noticias sobre su vida, sus ideas, su creación.

Una gran parte de la poesía amorosa de Zorrilla es galante y circunstancial, escrita, sin duda, para satisfacer la romántica costumbre de los álbumes: tal, casi todos los poemas de *Gnomos y mujeres.* Pero no faltan tampoco los amores reales, evocados con dolor y melancolía: en «Recuerdo del Arlanza» aparece la prima burgalesa, el primer amor del poeta; «Leila y Fátima» contiene la despedida del amor parisiense; «Fragmentos a Catalina» muestra el sufrimiento por el desdén de la hermosa. Fuera de lo anecdótico, el amor en sí, fuente de inspiración poética, es el motivo de «Un recuerdo y un suspiro».

Zorrilla ha tratado también con abundancia los temas cívicos. La primera parte de *El drama de un alma* constituye un largo poema político en defensa del emperador Maximiliano de México y execración de los aliados que lo abandonaron a su suerte: Francia, Estados Unidos y Roma. Pocas obras poéticas españolas desprenden un acento tan duro, una condenación tan violenta, un tono tan propio del profeta y visionario. El odio a México cobra caracteres brutales: se llama al indio gitano del continente, tratando, sin duda, de herir personalmente a Benito Juárez; al mestizo, criminal español, escoria de la colonia, y como colmo de castigos, se pide para el país que « ¡Ojalá seas yankee y luterano! », previendo la dominación capitalista de los vecinos.

También la situación española le proporcionó algunas ocasiones de mostrar una conciencia cívica, poco estudiada hasta hoy, y que, relacionada con la que aparece en sus *Recuerdos...*, le otorgan un puesto entre los escritores del dolor de España. Celebrando el fin de la guerra carlista en «Hartas, oh Patria, lágrimas corrieron», pide la unidad de los españoles para mostrar al extranjero un frente común, que gane el respeto y la consideración internacional. Lamenta la venta del tesoro artístico en «A España artística» y se ataca el analfabetismo y sus causas en «La ignorancia». La pereza mental y apatía de los españoles se critica duramente en «Murcia»:

Aquí en nuestra buena España,
donde se duerme la siesta,
donde se canta la caña,
donde el trabajo molesta,
y es la vida una cucaña,
quien parece que medita,
reflexiona o filosofa,
sueña, está en babia o dormita.

Mucha menor importancia tiene en la lírica de Zorrilla la poesía religiosa y filosófica. Extraña que un poeta que presumía de cristiano haya dedicado tan pocos versos al sentimiento religioso. Apenas si cabe recordar «Canto a Dios», de *La flor de los recuerdos,* lleno de alabanza y sometimiento al Creador. El poema *María,* escrito en colaboración con José Heriberto García de Quevedo, nada revela de su intimidad, pues se limita a resucitar, a veces desmayadamente, episodios de la vida de la Virgen.

No es tampoco Zorrilla un poeta filosófico, a pesar de ciertas pretensiones en este sentido. Quizá lo más interesante como postura resulte la segunda parte de *Cuentos de un loco,* furibundo anatema contra el positivismo decimonónico, y «La inteligencia», del *Album de un loco,* condenación de la brutalidad de la humanidad a lo largo de la historia. No faltan otros temas tópicos: la muerte como destino del hombre en «El día sin sol»; la vanidad de la vida en «A una calavera»; la juventud como mentira en «La juventud».

IV. POESÍA NARRATIVA

Como poeta, Zorrilla ha sido identificado siempre con las leyendas. Para escribirlas se basó en diversas fuentes: tradiciones orales («A buen juez, mejor testigo»); obras históricas o semihistóricas, como *Historia de España,* del P. Mariana; *Historia de la dominación de los árabes en España,* de José Antonio Conde; *Los Reyes Nuevos de Toledo* y *David perseguido,* de Cristóbal Lozano, e *Historia de Cataluña,* de Víctor Balaguer; otras obras literarias: cabe señalar una relación entre «Margarita la tornera» y la «Legènde de Soeur Beatrix», de Charles Nodier.

Zorrilla se permitió introducir numerosas variaciones en sus fuentes tanto en las escenas como en los personajes, alterando incluso los hechos. Su capacidad de fantasear era muy grande y a veces se inventa él toda la leyenda, como en «La pasionaria». En cuanto a la estructura y composición del género, no se sometió a reglas fijas, proclamando románticamente el derecho a lo arbitrario:

Mas tal es de las leyendas
el privilegio: su autor
va por donde se le antoja,
que vaya bien o que no.
Poema de nuestro siglo,
destartalado, invención
romántica de moderno
cuño, aún no lo reselló
con reglas un Aristóteles
de Academia...

Se puede, sin embargo, señalar unas cuantas notas comunes por donde discurre la estructura de todas: descripción detallada del lugar del suceso; situación del episodio en una atmósfera preferentemente nocturna, que contribuye a la creación de un clima de misterio o terror; caracterización moral y física de los personajes; narración del hecho con numerosas interrupciones líricas o intervenciones del autor; interferencia de la forma dramática o diálogo; conclusión con una moraleja o enseñanza práctica. Casi todas se resuelven por la intervención sobrenatural muy en consonancia con la fantasía romántica.

Combinando como criterios el grado de historicidad y la naturaleza del contenido, se agrupan del modo siguiente:

1. *De fondo histórico.*—Se incluyen aquí todas aquellas relacionadas con personajes que de alguna manera tienen existencia histórica. De la épica provienen «Un español y dos franceses», sobre la infidelidad de Argentina al conde castellano Garci-González; «El montero de Espinosa», dramatizada luego en *Sancho García,* y «La leyenda del Cid», basada en el romancero del héroe. A la Cataluña medieval se refieren las contenidas en *Ecos de las montañas,* «El castillo de Waifro» y «La fe de Carlos el Calvo», sobre las guerras franco-catalanas del siglo IX. Al ciclo catalán pertenece también «La azucena silvestre», que narra el hallazgo milagroso de la imagen de Nuestra Señora de Montserrat.

Los reyes españoles aparecen en «La princesa doña Luz», que relata cómo el godo Egica, devorado por la lujuria, pretendía casarse con su sobrina Luz; «Justicias del rey don Pedro», que contiene el episodio de Blas, el zapatero, dramatizado posteriormente en *El zapatero y el rey*; «Los borceguíes de Enrique II», donde se cuenta la muerte de éste, al calzar los borceguíes traídos por un moro, y «Príncipe y rey», sobre amoríos y venganzas de Enrique IV. Resulta curioso observar que no se ha pasado de la Edad Media, evitando presentar a los austrias.

Otros personajes históricos han sido también objeto de las leyendas. «Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos» describe la angustiosa muerte del alcalde Ronquillo. «El escultor y el Duque» recoge una tradición sevillana acerca de la muerte del escultor Torrigiano. «La leyenda de don Juan Tenorio» es un fragmento sobre la historia de los Tenorio sevillanos, localizada en la época de Enrique III. No guarda gran relación con el

drama *Don Juan Tenorio,* pero delata al menos el interés del autor por el tema.

2. *De fondo tradicional.*—Se trata de asuntos, sin duda alguna, imaginarios, pero que en la tradición oral o escrita, a través de la cual han sobrevivido, se dan como hechos ocurridos realmente. Generalmente surgen en relación con una imagen religiosa venerada localmente, un convento o una familia noble. Llevan a veces muy patente la impronta del milagro. Tres leyendas tienen como tema el de Cristo testigo, que declara en la causa revelando la verdad. «A buen juez, mejor testigo» relata la intervención del Cristo toledano de la Vega en un pleito entre una mujer seducida y su olvidadizo galán, que había marchado a pelear en Flandes. El Cristo despliega solemnemente su mano clavada para recordar el juramento. Por su sentido del tiempo y por la hábil descripción de la angustia de la mujer es ésta una de las mejores leyendas de Zorrilla.

En «Para verdades el tiempo y para justicias Dios», un Cristo venerado en Madrid delata al asesino, que había logrado burlar a la justicia durante muchos años. «Un testigo de bronce» tiene por protagonista al Cristo de la Antigua de Valladolid, que acude a declarar ante un tribunal a pedido del reo. La Virgen, bajo el título de protectora del pecador y el afligido, ha dado origen a dos leyendas. En «Historia de tres Avemarías», Nuestra Señora ayuda a la gitana Azucena, muy devota suya, en la búsqueda y hallazgo de su hermano Félix. «Margarita la tornera» revive un antiguo milagro mariano: la Virgen sustituye en sus deberes a una monja seducida, que abandona el convento, hasta que arrepentida decide regresar. La leyenda posee un aire de ingenuidad y primitivismo, que la dotan de permanente valor literario.

Frente a este grupo de leyendas con fondo religioso, existe otro de venganzas, amores, rivalidades, en plano estrictamente humano, aunque a veces misterioso y lleno de elementos sobrenaturales. Destaca entre todas «El capitán Montoya», quizá la mejor del autor. Se ha visto en ella el embrión de *Don Juan Tenorio* y no deja de tener cierta relación con *El estudiante de Salamanca.* Narra los amores de Montoya con una monja y su conversión al contemplar su propio entierro.

Hay que añadir «Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan», impresionante relato de la venganza de un caballero contra otro que había burlado a su mujer; después de hacer

lo mismo con la de éste, se disfraza de sacerdote y obliga a la víctima a confesar el delito ante el marido, que está escondido. «Las dos rosas» refiere el castigo de un campesino que por despecho amoroso había incendiado un castillo. *El desafío del diablo* cuenta la rivalidad entre el amante y los hermanos de una mujer. *Un cuento de amores* tiene por asunto la reconciliación de dos familias enemigas, los Téllez y los Alba, en el amor de los hijos.

Cabe, finalmente, señalar un tercer grupo, constituido por leyendas de fondo oriental. «Dos hombres generosos» relata la competencia de generosidad entre un mercader moro y otro español. «Dos rosas y dos rosales», dramatizada en la zarzuela *Amor y arte,* narra las complicadas peripecias de un joven, Carlos, hasta conseguir el amor y la mano de Rosa, que resulta hija de un rey de Oriente. «Los gnomos de la Alhambra» es una evocación fantástica del palacio y su fundador, Alhamar.

3. *De fondo fantástico.*—Se insertan aquí todas aquellas que han sido inventadas por el poeta o que están tomadas de fuentes novelescas. «La pasionaria» refiere la historia de una mujer transformada en dicha flor, que brota junto a la ventana de su antiguo novio, casado con otra. En «Las píldoras de Salomón» se contempla el castigo de un juez desconfiado que al recibir las píldoras de la vida del judío errante las prueba en otro. Hay un aire irónico que comunica encanto a la narración. En «El talismán» se asiste al casual descubrimiento del autor de un crimen atribuido erróneamente al novio de la muchacha.

«Los encantos de Merlín» revive un episodio de las novelas de caballería, que el romanticismo puso otra vez de moda, relatando la venganza de la española Bibiana contra el famoso mago. En «Una repetición de Losada», el conocido relojero londinense sueña que un loco lo mata por creer que su mujer ha muerto a causa de uno de aquellos magníficos instrumentos de precisión que fabricaba. Lo real y lo fantástico se mezcla en límites de difícil demarcación. Algo semejante ocurre en *El cantar del romero,* localizada en Asturias, sobre una muchacha, María, que guarda fe a su prometido, Félix, al partir para América. El vuelve casado con otra; ella desaparece misteriosamente. Félix comienza a tener visiones del espectro de María. Zorrilla no resuelve el enigma y deja la leyenda en una vaguedad de gran efecto: ¿verdad?, ¿alucinación?

V. GRANADA

Dentro de la poesía narrativa de Zorrilla merece especial consideración este poema, que, a pesar de su estado fragmentario, es uno de los mejores del romanticismo. Las fuentes históricas en que está basado son: *Libro del viajero en Granada* e *Historia de Granada,* de Miguel Lafuente Alcántara; *Crónica de la conquista de Granada,* de Washington Irving; *Las guerras civiles de Granada,* de Ginés Pérez Hita; *Manual del artista,* de José Jiménez Serrano, e *Historia del reinado de los Reyes Católicos,* de William H. Prescott.

Preceden al núcleo varias composiciones de interés. En «Cuatro palabras», en prosa, se justifica la inclusión de la leyenda de Al-Hamar y se explica la razón del poema: lo escribió el autor «avergonzado al ver que extranjeros autores han llamado antes que nosotros a las puertas de la Alhambra». Una «Fantasía», en verso, contiene importantes observaciones de Zorrilla sobre su poesía y sus aspiraciones. Por último, la «Leyenda de Muhamad Al-Hamar el nazarita» evoca al fundador de la Alhambra, a quien el ángel Azael mantuvo vivo, tras una muerte aparente, hasta la conquista de la ciudad por los cristianos.

El poema propiamente dicho consta de nueve libros y lleva en prosa numerosas notas, así como una vida de Mahoma, prueba todo ello del cuidado con que el autor lo trabajó. Su asunto se centra en los sucesos que acompañaron la caída de Granada en manos de los Reyes Católicos, especialmente las rivalidades de Muley Hassam y Abú Abdil. Zorrilla ha hecho gala de una gran variedad métrica: octavas reales, tercetos con estribillo, cuartetos, romance heroico, quintillas, octavillas e incluso formas métricas originales.

Comienza el poeta su obra con una «Invocación» a Dios para que sostenga su voz al celebrar el triunfo de la fe; pero advierte, con una postura muy liberal y anticlásica, que no llamará villanos a los vencidos, pues de su civilización esplendorosa proviene España. Termina esta parte con una enumeración de personajes y descripción de paisajes y ciudades. Ya en pleno canto, se expone la situación de Castilla y Granada, las maquinaciones de Zoraya contra su marido, Muley Hassan; la embajada del castellano Vera

al sultán, la valerosa acción de Arias Saavedra en Zahara, la aparición de Azael a Hassam e Isabel la Católica anunciándoles muerte y victoria, respectivamente; la consulta de Hassam a los magos, la toma de Alhama y la victoria de Abú-Abdil, la marcha de éste al combate envuelto en una nube de presagios y fatalismo. El poema acaba con la descripción del castillo de Baena, escenario de los amores del último rey moro.

Granada es el ejemplo definitivo, supremo, de la poesía de Zorrilla y un exponente admirable del ideal romántico. Por su combinación de historia y leyenda, de narración, descripción y lirismo, de fantasía y detalle realista subsume todas las variaciones poéticas del autor. Por su admiración al vencido y el respeto ante su cultura, por el nacionalismo cristiano, por el ambiente oriental y caballeresco, por los amores apasionados y la intervención sobrenatural, contiene todos los elementos típicos de un romanticismo tradicionalista.

Histórico en su conjunto, el poema acoge elementos legendarios, como la aparición del ángel Azael; al mezclarse ambas cosas surge un aire de misterio, de vaguedad extraterrestre de gran efecto. Narrativo en su estructura, se abre a magníficas descripciones, como las del camarín de Cindaraja, Granada al amanecer o en la noche y las torres de la Alhambra. Posee también fragmentos líricos de gran valor: el llanto por la caída de Alhama, en que se remeda el viejo romance « ¡Ay de mi Alhama! »; el dolor de Moraima en «Tórtola blanca de azulados ojos»; la soledad de la Alhambra en «Oriental». La nota realista aparece en algunos momentos históricos, como la subida de Isabel al trono; pero en general predomina la fantasía, una fantasía que habla a los sentidos, llenándolos de un raudal de luz, colores y música.

VI. PROSA

Apenas se ha prestado atención a este aspecto de la obra de Zorrilla, pero bien merece un comentario. En *La flor de los recuerdos,* libro de miscelánea, en verso y prosa, cuenta con gran humor su viaje a América. La obra es tanto más estimable cuanto que no abundan durante el romanticismo las referencias a las recién independizadas colonias. El relato del vallisoletano y el

libro *Negocios de México,* de Miguel de los Santos Alvarez, el colaborador de Espronceda, son excepción.

La parte más interesante de *La flor de los recuerdos* resulta, sin duda, la titulada «México y los mexicanos». No se escatiman los elogios a la belleza del valle de México ni al esplendor de la capital; se exalta el carácter fraterno y amigable de los habitantes y se describen costumbres y hábitos. Destacan los comentarios al atraso del país, que se atribuye al abandono del Gobierno, a la falta de educación y a la pereza del pueblo. Si a estas ideas se suman las ya expuestas al analizar *El drama de un alma,* se obtiene un panorama exacto del modo como Zorrilla vio México.

Pero. sobre todo, son preciosas sus noticias literarias y su excelente panorama de la poesía mexicana. Considera la literatura colonial como reflejo de España y pone de relieve, entre los poetas de esa época, a Manuel Navarrete, por su profundidad de pensamiento y perfección formal, y a Francisco Manuel Sánchez de Tagle, por su gusto y erudición. Juzga muy pobre la poesía de la independencia, porque piensa que la política sólo inspira lugares comunes; pero salva a José J. Fernández de Lizardi, aunque no cita *Periquillo Sarniento.* Da, por último, una información y antología de los nuevos poetas, considerando que son fruto del nuevo plan de educación del presidente liberal Valentín Gómez Farias y de la labor de la Academia de San Juan de Letrán.

Recuerdos del tiempo viejo es un libro de memorias, y, aunque Narciso Alonso Cortés hace algunas salvedades en cuanto a su veracidad, resulta fuente imprescindible para trazar la biografía y carácter del escritor y documento inestimable para revivir la época y conocer numerosos detalles de la composición y estreno de casi todas las obras dramáticas de Zorrilla. Allí, por ejemplo, se cuenta que *El puñal del godo* se escribió en veinticuatro horas y el dinero que percibió por los derechos de *Don Juan Tenorio.* Allí se habla del estado material del teatro y la anarquía legislativa sobre la propiedad intelectual. Algunos capítulos son inolvidables: la huida de casa, el entierro de Larra, las experiencias de sonámbulo y visionario.

Se contienen, además, muchas opiniones sobre instituciones, personajes, vida española, que ayudan a penetrar en el pensamiento de Zorrilla, no tan conservador, por cierto, como lo presentan quienes lo identifican con las leyendas. Del Seminario de Nobles, donde se formó, afirma: «Tengo para mí que la idea de los buenos

padres de la Compañía de Jesús, al establecer un colegio tan lujoso y privilegiado para entrar en el cual era preciso hacer prueba de nobleza, fue la de tener más tarde por discípulos a los hijos de todas las familias nobles, importantes o influyentes de España.» ¿Acusación de un escritor más liberal en el fondo de lo que se cree?

De Espronceda, de quien fue íntimo amigo y de cuya poesía recibe a veces influencia, dice: «Leal, generoso y bueno. La política y los amigos le dieron un carácter y una reputación ficticia, que jamás le pertenecieron; y las medianías vulgares le han calumniado después de su muerte, hasta atribuirle versos y libros infames.» Dejó testimonio sobre la generosidad del Duque de Rivas y el esplendor de su casa sevillana que conoció en 1842. A Gertrudis Gómez de Avellaneda la retrata: «Hermosa, de grande estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos... Su voz era suave, dulce y femenil.» Su incomprensión del realismo se manifiesta en esta aseveración: «Libros concebidos en el fango del vicio para glorificar la desvergüenza del pecado... Brutal claridad y realidad repugnante del género de Zola.»

Algunas opiniones sobre España, sus costumbres y el carácter de los españoles, son tremendamente críticas y bastarían para deshacer una idea, no poco extendida, de que, fuera de Larra, no hubo conciencia de la situación española hasta 1898. Sirva, para no multiplicarlas, una sola cita, que unida a otras anteriores en verso es probatoria: «No hay antecedentes de que la conciencia y la vergüenza hayan hecho prosperar a nadie en nuestro país.»

VII. TEATRO

Ha sido muy frecuente comparar a Zorrilla con Lope de Vega; pero la comparación no deja de resultar peligrosa. Es cierto que ambos coinciden parcialmente en la estructura y en algunos temas dramáticos. Es cierto también que el vallisoletano gozó de una fama popular como sólo el Fénix la había conseguido; pero las analogías no van más lejos. Frente al millar de obras lopescas, Zorrilla no llega a la treintena: se trata, pues, de escritores con diferentes temperamentos y capacidad. Frente a la variedad de géneros de la comedia lopesca, el teatro de Zorrilla es exclusivamente histórico. Lope creó un teatro vital, enraizado en una

sociedad de la que es fidelísimo espejo; Zorrilla evitó sistemáticamente los problemas de su tiempo, habiendo acertado tan sólo una vez, en *Don Juan Tenorio,* a plantear preocupaciones, sentimientos, deseos de los españoles del siglo XIX. En otros términos, el teatro de Zorrilla es básicamente literario, justamente lo opuesto del de Lope.

Hecha esta diferenciación, que sólo intenta poner fin a un tópico crítico un tanto inútil y que sólo origina confusiones, cabe caracterizar el teatro de Zorrilla en sí mismo, dentro de su época, como debe realmente ser entendido. Se trata, en primer lugar, de un teatro escrito por entero en verso, con la sola excepción de *Los dos virreyes,* donde alterna con la prosa. Predominan estrofas a base de octosílabos, con tendencia a la rima fácil y pegadiza. El uso del verso facilita la inserción de numerosos trozos líricos, en escasa conexión con el desarrollo dramático, dando la sensación de que el autor quería así dar salida a una de las notas más íntimas de su espíritu.

Es un teatro dinámico, de acción, donde la aventura y el desarrollo de la intriga se sobreponen al análisis de los sentimientos o del carácter del personaje. Esto no obsta para que ocasionalmente se logren excelentes momentos psicológicos: la grandiosidad de la lucha de Pedro el Cruel contra su destino en la segunda parte de *El zapatero y el rey;* los temores de Lotario enloquecido en *El eco del torrente;* la entereza de Gabriel Espinosa en *Traidor, inconfeso y mártir.*

Todas las obras son de tipo histórico, entendiendo por ello que, fieles o no a la historia, se hallan situadas en cualquier caso en lo histórico, en el pasado. Zorrilla no ha tratado un solo asunto contemporáneo, dándose el melancólico espectáculo de un escritor, que mostró en algunas ocasiones conciencia social, pero la escondió por completo en su teatro. Sirve de explicación que su actividad dramática se desenvuelve entre 1839 y 1849, antes de que la vida le enseñara el lado amargo de la experiencia y cuando la sociedad española exigía una vuelta a lo tradicioanl en reacción a excesos románticos.

La Edad Media y el Siglo de Oro son sus épocas preferidas. Rara vez existe un espíritu crítico ante ellas, prefiriendo la fácil exaltación patriótica a la censura. Esto es una clave del éxito popular que obtuvo casi siempre el vallisoletano. Los franceses re-

sultan siempre traidores; los castellanos, leales; o en *El zapatero y el rey* se hace decir a don Pedro:

Si Roma no sabe leyes,
yo meteré en esa villa
diez mil lanzas de Castilla,
y verá quién son sus reyes.

Como en los demás románticos, se concede singular importancia al destino, si bien a veces se inicia tímidamente una reacción en contra. En *El rey loco* se exclama:

¡Predestinaciones!... ¡Sino!
¡Delirios que al necio hechizan!
Los sabios siempre esclavizan
a sus plantas el destino.

Pero esto es la excepción. Dentro de la actitud común, se singulariza Zorrilla por la tendencia a ligar dos destinos, lo que se convierte en fuente de interés y tensión dramática. El caso más conocido es el de doña Inés, unida en la suerte eterna a don Juan; pero hay otros. En *El zapatero y el rey,* el destino de Inés aparece enlazado al de don Pedro:

Ella responderá de su destino,
siendo como él dichosa o desdichada.

En *El caballo del rey don Sancho* llevan vidas paralelas Ramiro y García:

Doquiera tras vos iré;
vuestro malo o buen camino,
diablo o ángel seguiré.

Y en *Traidor, inconfeso y mártir,* César se siente inseparable de Espinosa:

El destino,
por su bien o por mi mal,
me une a su sino fatal
y me arroja en su camino.

Finalmente, conviene señalar la visión negativa que tiene de la realeza, especialmente la austríaca, lo que es una prueba más

de su diferencia con Lope y su aproximación, inconsciente o consciente, al espíritu liberal. En *Cada cual con su razón* se dice de Felipe IV:

¡Que sea un rey tan villano,
por los cielos, que me irrita!

Y en *El alcalde Ronquillo* se caracteriza a Felipe II:

Ese piadoso rey de santa fama,
que de la Iglesia defensor se llama
y a los herejes quema, fue el amante
de una infeliz doncella protestante
y holló la fe por conseguir la dama.

Aunque todas las obras de Zorrilla sean históricas en el sentido anteriormente definido, cabe diferenciar por su asunto alegorías circunstanciales, dramas bíblicos, dramas de enredo y dramas de tema propiamente histórico. Son alegorías circunstanciales la *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca,* elogio de España y su gran dramaturgo por boca de la Fama, Homero, Shakespeare y otros personajes, y *La oliva y el laurel,* donde se describe el triunfo de la paz al llegar al trono Isabel II. Dramas bíblicos son *La creación y el diluvio,* sobre el pecado de Adán; *El diluvio universal,* de tono muy realista, que recoge las reacciones de Noé, sus hijos y el pueblo ante el anuncio del inminente desastre, y *Pilatos,* en torno a la leyenda del judío errante.

En los dramas de enredo predominan una trama complicada, lances nocturnos, duelos, cuchilladas, semejando a veces verdaderas comedias de capa y espada. *Vivir loco y morir más* tiene interés por esbozar un tipo donjuanesco y un clima de orgías y amoríos. *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* resuelve la rivalidad amorosa de padre e hijo por la misma mujer con la generosa cesión del primero. *Ganar perdiendo* relata la historia de un juerguista que pierde la hacienda y la hermana a manos del novio de ésta, que así salva a todos. *Un año y un día,* con ecos de Espronceda y Calderón, dramatiza la vida y el fin de un pirata cruel y despótico que quiere pasar por conde. *El encapuchado,* situado en la época de los Reyes Católicos, se refiere a las rivalidades de dos familias enemigas: los Rojas y los Revuelta.

Los dramas históricos pueden distribuirse de acuerdo con las épocas en que se localizan. Historias no españolas contienen *Sofro-*

nia, tragedia clásica sobre la mártir cristiana que se atrevió a resistir los deseos del emperador romano Majencio; *La copa de marfil,* también en forma trágica, acerca de las guerras entre germanos y romanos en la Verona del 573, y la bárbara venganza de Rosmunda sobre el rey Alboino; *Juan Dandolo,* que transcurre en la Italia renacentista y cuenta cómo Dandolo repara la honra de su hermana, asesinando a Dagolino, el amante incumplidor.

El reinado visigodo está rememorado en tres dramas. *El rey loco* revive la elección de Wamba y su renuncia a la corona, renuncia obligada, pero a la vez agradable, porque supone el encuentro de la paz perdida en el tráfago cortesano. A don Rodrigo se dedican *El puñal del godo* y *La calentura.* En el primero se describe a don Rodrigo, refugiado en una ermita, temeroso de los presagios que han vaticinado su muerte a manos del conde don Julián. De hecho ocurre lo contrario. En el segundo se narra la muerte de Florinda y se evoca la conquista de España por los árabes. En ambos domina un mismo clima de misterio, presagios y tempestades.

El reino navarro-aragonés suministra también material para varias obras. *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche* se basa en un episodio de la guerra entre don Juan y el infante don Carlos. Margarita se las ingenia para salvar a aquél de los rebeldes y a éste de los realistas, teniendo que pasar por infiel a su marido, quién, a su vez, vacila entre ambos bandos. Hay excelentes escenas fundadas en confusión de personalidades y situaciones. *El caballo del rey don Sancho* dramatiza las intrigas de García por derrocar a su padre y la defensa de éste a cargo del bastardo Ramiro. *El excomulgado* contiene un magnífico retrato de la rebelión del rey Jaime I contra el Papa para casarse con doña Violante. Zorrilla no se ha atrevido a sacar partido de la situación, asustado quizá por las consecuencias de enfrentar claramente los poderes civil y eclesiástico.

El condado de Castilla está representado por dos obras. *El eco del torrente* gira en torno al amor de Argentina por Lotario y su infidelidad al conde Garci-Fernández. Están bien estudiados los sentimientos de los personajes: los celos de la mora Zelima, que se convierte en esposa de Garci-Fernández; la constancia amorosa y el sino trágico de Argentina; la locura de Lotario, el asesino del padre de Zelima. Hay una constante exaltación del espíritu castellano frente a Francia. *Sancho García* es la tragedia del amor

filial que, por razones políticas, ha de castigar a la madre traidora. El conde castellano se ve obligado a encerrar para siempre en un convento a su madre que, enamorada del moro Hissem, intentó matarlo para entregar el poder a éste. Zorrilla refleja admirablemente los sentimientos encontrados de madre e hijo y reconstruye con acierto el clima burgalés de la época.

Al rey don Pedro el Cruel ha dedicado Zorrilla *El molino de Guadalajara* y las dos partes de *El zapatero y el rey. El molino de Guadalajara* describe un aspecto de las rivalidades entre Enrique y Pedro a causa de Blanca, su infeliz esposa. La primera parte de *El zapatero y el rey,* basada en *El infanzón de Illescas,* de Lope de Vega, dramatiza una de las típicas justicias de don Pedro, que para los románticos fue siempre una figura apasionante.

Un zapatero, partidario del rey, ha sido asesinado por los conjurados que, en forma de ánimas, se aparecen y reúnen por la noche en una iglesia abandonada. Don Pedro permite a Blas, el hijo del zapatero, vengarse por su mano, descubriendo y venciendo así la conjuración y atrayéndose al mozo, al que convierte en su capitán favorito. Hay que destacar el fuerte romanticismo del clima a base de conjurados, apariciones nocturnas, iglesias ruinosas, embajadores moros y astrología. La escena de la venganza final de don Pedro es de factura dramática insuperable.

Muy superior en todos los sentidos resulta la segunda parte, basada en *El montañés Juan Pascual,* de Juan de la Hoz, de quien a veces se toman versos completos. Su asunto es el asesinato del rey en Montiel. El destino pesa poderosamente sobre todos los personajes, originando situaciones de impresionante valor dramático. Blas, que ha ligado su suerte definitivamente a don Pedro, hace depender el hado de Inés, su novia, que resultará ser hija de don Enrique, del de don Pedro. El conflicto entre amor y deber se desarrolla magistralmente en el pecho del apuesto capitán:

La vida vas a costarme;
mas, ¿qué vale mi existencia?
Sal: el deber te sentencia,
te asesina la razón.

Don Pedro, supersticioso, pero valiente siempre, ve su trágico final en una efectista escena de magia. Aun así, no lo rehúye,

y camina a encontrar la muerte con heroísmo, previendo la traición que se trama en la tienda de don Enrique:

Voy, pues, a apurar mi estrella
sin fe, pero sin temor;
que lo que en suerte me falta,
me sobra de corazón.

Don Enrique paga la victoria con la muerte de su hija, a la que los partidarios de don Pedro inmolan al conocer el triste fin de su rey. Como en toda guerra civil, amarga es la victoria: si el vencido paga con la muerte, el vencedor paga con el dolor de su conciencia. Zorrilla subraya muy bien el hecho, cuando presenta a uno y otro bando llorando inconsolablemente.

Los Austrias españoles no podían tampoco faltar del teatro de Zorrilla. *Cada cual con su razón* revive el Madrid de Felipe IV y los amoríos de su rey, que pretende abusar de Inés, la enamorada del noble don Pedro. Se descubre, como solución, que éste es hijo ilegítimo del soberano, y todo se arregla, no sin que la realeza quede bastante malparada en la obra. *Los dos virreyes,* procedente de una novela de Pier Angelo Fiorentino, traducida por Antonio Ferrer del Río, se sitúa en Nápoles y cuenta las crueldades del virrey Vergara, sustituido al fin por Orellana. *El alcalde Ronquillo o el diablo en Valladolid* ofrece una visión enteramente negativa de Felipe II, tomando como asunto la misteriosa muerte del famoso y temido alcalde a manos del holandés Van Derken, que sólo así logra salvar al rey de la infamia. Al ciclo austríaco pertenece también *La reina y los favoritos,* basada en la obra del Abate de Vertot *Las revoluciones de Portugal.*

La actitud negativa ante Felipe II se reitera en *Traidor, inconfeso y mártir,* que con la segunda parte de *El zapatero y el rey* y *Don Juan Tenorio* forma la gran trilogía dramática del autor. La fuente histórica de la obra es la *Historia de España* (1845) de Alcalá Galiano. Aunque existían precedentes dramáticos como *El pastelero de Madrigal,* de Jerónimo de Cuéllar, y novelescos, como *Ni rey ni Roque,* de Patricio de la Escosura, Zorrilla no se basó en ellos para escribir la que él mismo estimaba más perfecta de sus producciones.

Según una de las muchas leyendas surgidas a la muerte del rey don Sebastián de Portugal, en Alcazarquivir (1578), éste no había perecido en el combate. Disfrazado de distintas maneras,

se le vio aquí y allí, dispuesto a recuperar el trono usurpado por Felipe II (1580). El más famoso de los impostores que se hicieron pasar por el desdichado monarca fue un tal Gabriel de Espinosa, pastelero de Madrigal, cuyas ambiciones aprovechó para sus designios el agustino portugués fray Miguel dos Santos. Espinosa acabó ejecutado. Zorrilla utilizó en su drama esta leyenda, pero, como en otras ocasiones, modificó a su antojo algunos detalles en busca del efecto dramático más que de la verdad histórica, separándose de sus fuentes y antecesores.

Efectivamente, en *Traidor, inconfeso y mártir,* Espinosa es el verdadero rey, pero sólo se descubre una vez ejecutado por orden de Felipe II. Con ello se logra mantener el misterio a lo largo de toda la obra, consiguiendo Zorrilla manejar este resorte mejor que en ninguna otra. Innovación es también el personaje de Aurora, protegida del pastelero, que al fin resulta hija del ejecutor de la sentencia, el juez don Rodrigo.

Ella le ofrece al autor varias posibilidades: el planteamiento de una intriga secundaria con los amores de Aurora y César, que, innegablemente, acrecienta el interés dramático; la acentuación del carácter caballeresco de Espinosa, que la protege por una cuestión de honor, y el aumento del patetismo de las escenas finales, cuando, muerto el rey, Aurora rechaza a su recién identificado padre. Nunca Zorrilla ha logrado mayor concisión expresiva, mayor intensificación del dramatismo, y sólo el don Pedro de la segunda parte de *El zapatero y el rey* muestra una grandeza y consistencia de carácter semejante a Espinosa.

VIII. «DON JUAN TENORIO»

En «Cuatro palabras sobre mi *Don Juan Tenorio*», el autor rechaza cualquier influencia que no sea la de *El burlador de Sevilla,* de Tirso de Molina, y *No hay deuda que no se pague,* de Antonio Zamora. La crítica, no obstante, se ha empeñado en buscar otras fuentes, naturalmente francesas: *Les âmes du purgatoire,* de Merimée, para la lista de mujeres seducidas, y *Don Juan de Marana,* de Dumas, para la salvación del protagonista. Se sabe, sin embargo, que en la obra de Dumas, don Juan no se salva hasta la edición de 1864, yéndose al infierno, adonde Tirso lo había mandado, en las de 1836 y de 1841. Por una vez la crítica come-

tió un error monumental: es Dumas en este caso, tan familiarizado con España, el deudor de Zorrilla. Por lo demás, fue Zamora el salvador de don Juan por amor y arrepentimiento: a él debe el vallisoletano la idea.

En esas mismas palabras introductorias se refiere a varios otros detalles de interés. Afirma que la pieza le fue inspirada en una noche de insomnio y ejecutada febrilmente. Señala con bastante rigor los defectos principales: carácter inconsistente del protagonista, abuso del lirismo, caracterización de los personajes más por palabras que por hechos, incongruencias flagrantes. Pero reconoce, a pesar de todo, la popularidad del drama, cuyo secreto lo encuentra en la creación de una Inés cristiana. Según él, todos los demás donjuanes son paganos.

Esta popularidad, que se mantiene aun hoy a través de la obligada representación en los primeros días de noviembre, alcanzó a América, y a ella no es ajeno tampoco el españolismo del tipo. Ortega y Gasset, que estima la obra una gran broma, un esperpento típico, la anota en «La estrangulación de don Juan» y en *Teoría de Andalucía,* sosteniendo que resulta mucho más grande que la de Lope de Vega: a éste nadie le recordaba después de cien años; Zorrilla, por su *Don Juan Tenorio,* está íntimamente vivo en el corazón de todos los hispanohablantes al cabo de casi siglo y medio.

Constituye el tema el proceso espiritual de un hombre, desde una vida perdida hasta una casi imprevista salvación lograda por el amor de una mujer. Esta exaltación del poder divino del amor, que consigue imponerse por encima de las mayores dificultades, sitúa a *Don Juan Tenorio* entre las obras inmortales, imperecederas, de la literatura. Así lo vio con toda claridad un escritor tan agudo como Clarín, que en el capítulo XVI de *La Regenta* comenta la representación en la provinciana Oviedo de fines del siglo XIX para captar su impacto en el alma atormentada de Ana. Contra todos los cínicos, contra todos los que se ríen del amor romántico, habrá siempre una Inés que espere de él la gran fuerza salvadora, por la que se sienta capaz de transformar el mundo y conmover hasta la misma justicia de Dios.

Pero quien sólo perciba una serie de aventuras redimidas por amor no habrá penetrado en su profundo significado cristiano. Efectivamente, el *Don Juan* de Zorrilla no es pagano, porque sale del plano natural para adentrarse en los misterios del dogma cató-

lico, en el misterio sublime y consolador de la caridad. El amor de Inés no es un simple amor de mujer; es un amor de caridad cristiana. Muchos han intentado explicar esa incongruente salvación de don Juan, sin dar con la clave verdadera, que no es otra sino esa caridad, tal como se aplica en la comunión de los santos. Los méritos superabundantes de los justos se donan por la comunión de los santos a los pecadores para su gracia y salvación. Y esto ocurre entre Inés y don Juan. Ligados sus destinos eternos, don Juan se salva por la santidad de Inés:

Yo mi alma he dado por ti
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.

La obra está dividida en dos partes, la primera con cuatro actos y la segunda con tres. La primera parte desarrolla el aspecto del libertinaje, escenificando las conquistas de don Juan, su victoria sobre Luis Mejía, el enamoramiento de Inés, su rapto del convento y la consiguiente huida de Sevilla. Dos estrofas la resumen, una como síntesis del libertinaje:

Por dondequiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé
y a las mujeres vendí;

la otra, como explicación de su impiedad y reto constante a Dios:

Llamé al cielo y no me oyó;
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo y no yo.

La segunda parte presenta el camino de la salvación con un don Juan que regresa, que se resiste pertinazmente a la llamada de Dios, profanando las estatuas de los muertos, pero que al fin es llevado al cielo de la mano de Inés.

Si se compara el don Juan de Zorrilla con el de Tirso se notarán algunas diferencias fundamentales. Tirso llevó a las tablas un personaje con fuertes raíces sociales; Zorrilla, un mito ampliamente hecho literatura. Aquél lo castigó para ejemplo de una sociedad en fase de desintegración moral; éste lo salvó para satis-

facer la sensibilidad de su tiempo. El fraile del Siglo de Oro creó un tipo cínico, sin conciencia, incapaz de amar, y unas mujeres corrompidas o egoístas que eran su exacta réplica; el vallisoletano concibió más bien un calavera, que al fin se enamoró como un niño por haber encontrado un ángel de amor. Zorrilla tuvo, además, el acierto de concentrar en su protagonista la fuerza fascinadora del donjuanismo, la exaltación poética de esos oscuros y terribles poderes que atraen irresistiblemente a la mujer, como ha observado agudamente Ramón Pérez de Ayala en *Las máscaras.*

Pero estas diferencias en cuanto al personaje y el sentido de la obra no son obstáculo para muchas analogías de desarrollo. Mejía resulta una copia ampliada del Marqués de la Mota; el mundo de criados y celestinas allanadoras es básicamente el mismo, dándose hasta la coincidencia de caracterización; no faltan los caballeros respetables y ancianos, don Gonzalo y don Diego, salvaguarda del honor de las hijas; la geografía desde Sevilla a Nápoles también corre paralela.

El drama está escrito en verso, con predominio del romance y la quintilla. Abundan los ripios y se acude frecuentemente a la rima fácil: son incontables las ocasiones en que se rima *Tenorio, notorio, purgatorio.* Aunque no deja esto de ser una tacha seria, que el propio autor señalaba, ha tenido su lado práctico: el público se aprende de memoria largas tiradas, especialmente líricas. ¿Qué español no conoce aquellas estrofas que comienzan «¿No es verdad, ángel de amor?». De esta manera, el defecto ha contribuido a la popularidad. El lenguaje mantiene un tono medio; pero no escasean los arcaísmos, tan del gusto romántico; los vulgarismos, que dan una nota populachera; ni aun los italianismos, aptos para lograr el color local.

13

Románticos menores

I. ANTONIO ALCALÁ GALIANO

Cádiz, 1789-Madrid, 1865. Importante participación en las Cortes de Cádiz por el partido liberal. Miembro de las Sociedades Secretas y planeador, con Mendizábal y otros, del golpe militar de Riego. Gran actividad política entre 1820-23: orador famoso en La Fontana de Oro; intervenciones en Cortes; autor de la proposición para declarar incapaz al rey. Exiliado en Londres (1823): primer catedrático de español en la Universidad de Londres (1828). Traslado a París (1830). Regreso a España (1834): actitud moderada; enemigo de Espartero; puestos en Cortes y Senado.

Aunque Alcalá Galiano interesa sobre todo desde un punto de vista político, ocupa también un lugar destacado en el desarrollo literario de la España romántica. A él se debe el prólogo de *El moro expósito* (1834), agudo análisis del origen y significado del romanticismo. Anotó y puntualizó críticamente el *Romancero castellano,* edición en español (1844), de G. B. Depping. Alcalá Galiano discute la métrica de los romances; habla de la e paragógica que considera etimológica; juzga más hermosos los romances viejos que los nuevos; opina que el romancero histórico no refleja la historia, sino el estado de conciencia del pueblo: así los de Bernardo del Carpio personifican las ideas de España a fines de la Edad Media, cuando empezaba a competir con Francia; aporta, finalmente, numerosos juicios críticos, elogiando, entre otros, a Guillén de Castro y Balbuena.

Su obra literaria más ambiciosa resulta la *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* (1845), fruto de unos cursos en el Ateneo. Considerando la literatura producto social, analiza no sólo las creaciones, sino las circunstancias en que se originaron. Muestra excelente conocimiento de la novela e historia inglesa del siglo XVIII y traza acertados panoramas de los grandes escritores franceses. Más superficial parece su contacto con la literatura italiana. En cuanto a los escritores españoles, sus opiniones son discretas, sin revelar entusiasmo por ninguno, con excepción de Jovellanos.

Tienen asimismo interés algunos artículos y discursos. «Anécdotas de las mocedades de Martínez de la Rosa» *(La América,* 1861), revive el ambiente gaditano de 1812. «Jovellanos» *(Revista de Madrid,* 1841) contiene un estudio completo del político y escritor. «Canciones patrióticas desde 1808 a 1814 y desde 1820 a 1823» *(La América,* 1864) recoge varias, que, sin duda, han de atraer la atención del folklorista. En su discurso de contestación en la Academia al de Leopoldo A. Cueto (1858) traza un paralelo entre Quintana y Béranger, y en el de contestación al de Juan Valera, sobre la poesía popular (1862), ataca el concepto clásico de belleza formal, defendiendo ideas románticas. En 1861 tradujo *Manfredo,* de Byron, añadiendo una interesante introducción, que testimonia la escasa penetración del inglés en España.

Hay que destacar en el campo histórico sus *Apuntes para servir a la historia del origen y alzamiento del ejército destinado a Ultramar* (1821) y sus importantes autobiografías: *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano* (1865); *Recuerdos de un anciano* (1878), y *Memorias de don Antonio Alcalá Galiano,* publicadas por su hijo (1886). Existe una edición de *Obras escogidas,* Atlas (Madrid, 1955), prólogo de Jorge Campos, BAE, 83 y 84. Recientemente ha aparecido *Literatura española siglo XIX,* Alianza Ed. (Madrid, 1969), con introducción de Vicente Llorens.

II. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS

Baena, 1818-Sevilla, 1878. Estudios de Humanidades en Córdoba y de Filosofía en el Colegio de San Isidro de Madrid. Catedrático de la Universidad de Madrid desde 1847. Publicó unas

Poesías (1839) de escaso mérito. Tras varios trabajos dedicados al tema, imprimió una *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal* (1874). Editó las *Obras del Marqués de Santillana* (1852) y es autor de varios libros de arte: *Toledo pintoresco* (1846), *Estudios monumentales y arqueológicos* (1877).

Desde el punto de vista de la literatura, su obra capital es la monumental *Historia crítica de la literatura española* (1861-65), en siete volúmenes, que abarca desde los escritores latinos nacidos en España hasta la época de los Reyes Católicos. Contiene datos históricos, acertados juicios críticos e ilustraciones a base de documentos y textos. Fue utilizada abundantemente por Marcelino Menéndez Pelayo. En una importante introducción, Amador de los Ríos afirma que la ha escrito para suplir una evidente deficiencia peninsular y hace un resumen de las corrientes críticas nacionales y extranjeras en relación con la literatura española.

III. BUENAVENTURA CARLOS ARIBAU

Barcelona, 1798-1862. Fundador de la Academia Filosófica (1814-21) con López Soler y Cortada. Cargos públicos importantes en Barcelona y Madrid. Fundador de *El Europeo* y colaborador de *El Vapor.* Su «Oda a la patria», llena de espíritu catalanista, inspiró el renacimiento catalán. Su empresa fundamental es la creación, en colaboración con Manuel Rivadeneyra, de la Biblioteca de Autores Españoles (1846-80), que contribuyó decisivamente a divulgar y poner al alcance de todos a los clásicos.

IV. JUAN ARIZA

Motril, 1816-Madrid, 1870. Director del *Diario de la Marina,* de La Habana. Escribió dramas históricos; una novela de sátira política, *Un viaje al infierno* (1848), y varias otras históricas, entre las que descuella *El dos de mayo* (1845). Se trata de un episodio nacional, construido en torno a la heroica acción de Luis Daoiz y Pedro Velarde. Se añade una trama ficticia, la de los amores de éstos con dos madrileñas. Abunda la nota de patriotismo.

V. JUAN AROLAS

Barcelona, 1805-Valencia, 1849. Hijo de comerciantes económicamente desahogados. Alumno de los Escolapios en Valencia, ingresó en la orden (1819) en Peralta de la Sal, según unos forzado por la familia, según otros llevado de impetuosa vocación. Aquí sintió su primer amor por una muchacha, de la que se ignora hasta el nombre. Cursó filosofía en Zaragoza y Teología en Valencia, siendo nombrado profesor del Colegio Andresiano (1825-42) de esta ciudad.

Con otros hermanos de orden, como Vicente Boix y Pascual Pérez, acudía a la tertulia de Cabrerizo. Ardientemente liberales, Arolas y Pérez fundaron el *Diario Mercantil* (1833) en defensa de la libertad e Isabel II. Arolas llevaba una vida desordenada; escribía versos con pasmosa fecundidad para ganar dinero, copiando unas veces, parafraseando otras, y era sumamente famoso como poeta en España entera. No abandonó la orden, como Boix, por miedo quizá a no encontrar forma de subsistir fuera de la religión. Con graves trastornos mentales desde 1842, manifestó delirios eróticos, hubo de ser recluido en una celda, y así murió sin recobrar la razón.

Poeta de excesiva facilidad, poco respetuoso de la propiedad ajena, que utiliza sin discriminación, amigo de las galas externas, con escaso sentido de la estructura interna del poema, Arolas sigue siendo popular entre la masa media de lectores, pero la crítica le ha asignado definitivamente y justamente un puesto secundario y mediocre entre los románticos. Las colecciones más importantes de sus poesías son: *Poesías caballerescas y orientales,* Cabrerizo (Valencia, 1840); *Poesías,* Mompié (Valencia, 1843); *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales,* Mariana y Sanz (Valencia, 1860).

La clasificación que presenta esta última colección es exacta, faltando tan sólo la mención de la poesía festiva, no muy abundante, pero que a veces muestra humor e ingenio («La maestra y las novicias»). La poesía amorosa se divide en neoclásica y romántica. La primera revela influencia de los escritores latinos en las tempranas «Cartas amatorias», inspiradas por su amor de Peralta, y de los clásicos españoles en varias églogas, letrillas y ro-

mances. La segunda reitera por motivos el amor carnal, el placer inherente, el goce de la mujer como depositaria de la belleza física o la tristeza por no disfrutarla, magníficamente expresada en una de sus más hermosas composiciones: «A una bella». Arolas resulta uno de los poetas más eróticos de la literatura española.

Muy enlazada con la poesía amatoria, se halla la oriental, que no es muchas veces sino un pretexto para el erotismo reprimido que atormentaba al autor. El orientalismo de Arolas lo es de lecturas religiosas, no de experiencia personal. En la manifestación de los afectos y en la descripción del paisaje se nota claramente la influencia bíblica. Aunque alude a diversos países (España musulmana, Turquía, Arabia, India), los clichés decorativos se repiten monótonamente. Destacan algunas narraciones, como «Leyenda tártara», «Los amores de Semíramis», «Granada».

La poesía caballeresca o de temas medievales es de tipo narrativo y, con escasas excepciones, se centra en España. Proviene de diversas fuentes históricas y revela influencia de Rivas y Zorrilla; pero Arolas fracasa en la narración de los hechos, mostrándose prolijo y monótono, y en el retrato de los personajes, excesivamente elemental. La obra más ambiciosa e interesante es «La sílfide del acueducto», con cuatro mil trescientos versos, dedicada a la muchacha de Peralta, a quien llama Leonor.

Narra los desdichados amores de Hormesinda y Ricardo, a quien su padre obliga a entrar en la cartuja. Ella lo busca, y en una noche de tormenta atraviesa el acueducto de Portaceli y llega hasta la celda del amante, gozando de su amor. Descubiertos, el abad manda envenenar a Hormesinda y recluir a Ricardo, que muere en el calabozo. Sus almas van a los Campos Elíseos, para disfrutar del amor que se les negó en la tierra. El poema tiene un indudable fondo autobiográfico y de época, siendo la más clara protesta del autor contra su situación religiosa y la expresión de sus ideales liberales.

Arolas escribió su poesía religiosa bajo la influencia de la Biblia y Lamartine. Como era de esperar, no existe en ella intimismo alguno. Se canta el poder y la grandeza del Creador tal como se manifiesta en sus obras («Himno de la mañana», «Las armonías», «Pintura de Dios»), o bien el pecado y la ingratitud del hombre para con Dios («El juicio final»). Hay que añadir algunos poemas de asunto bíblico y otros dedicados a celebrar episodios de la vida de Cristo.

VI. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO

Vinaroz, 1801-Madrid, 1875. Alcalde de Vinaroz. Diputado a Cortes. Deportado a las Baleares por sus ideas liberales extremas (1840). Fundó su propia imprenta, La Sociedad Literaria. Colaboró en periódicos y creó algunos festivos, como *El Dómine Lucas* (1845), desde el que divulgó la obra de Eugenio Sue, su amigo e inspirador. Zorrilla le dedicó un poema. Compuso comedias costumbristas, tal *Lisonja a todos* (1833), y una tragedia clásica, *El primer crimen de Nerón* (1829). Pero su fama se basa en la novela social y folletinesca a la manera de Sue; es uno de los pocos escritores españoles decimonónicos preocupados por los problemas del proletariado.

María o la hija de un jornalero (1845-46), traducida al francés por Sue, describe los padecimientos físicos y morales de María, hija de un pobre obrero sin trabajo, por causa de los nefandos deseos de un clérigo, Fray Patricio, y un noble, el Barón de Lago, que intentan seducirla bajo presión económica y calumnias. Al fin logra casarse con Luis, hijo de una familia rica. Ayguals predica la necesidad de mejora del proletariado, de la justicia igualitaria, de la libertad de prensa, de la separación de la Iglesia y el Estado. Describe las matanzas de frailes en 1835, la guerra carlista y el cólera de 1834.

Continuación de la anterior es *La Marquesa de Bella-Flor* (1847-48), que muestra a María casada y dedicada a las buenas obras, pero a punto de ver su matrimonio fracasado a causa de las intrigas de un noble para seducirla y las calumnias de otros. Los hechos de fondo corresponden a la regencia de Espartero, a quien critica su alianza con el ejército. Merecen recordarse asimismo *Pobres y ricos* (1849), en la línea de las anteriores; *El tigre del Maestrazgo* (1846-48), sobre Cabrera, y *Ernestina* (1848), sobre la invasión de Sicilia por Enrique de Suavia en 1194.

VII. JAIME BALMES

Vich. 1810-48. Estudios de Derecho y Teología en la Universidad de Cervera. Sacerdote (1833). Enemigo de Espartero.

Favoreció la boda de Isabel II con el primogénito de don Carlos. Viajes por Europa (1842 y 1845). Muy estimado por los conservadores europeos y por Pío IX, con quien mantuvo frecuente correspondencia. Fundador de las revistas *La Civilización* (1842), *La Sociedad* (1843) y *El Pensamiento de la Nación* (1844-46). Influyó en Juan Donoso Cortés, de quien criticaba el estilo excesivamente florido.

Su figura interesa más a la filosofía e historia de las ideas que a la literatura. Pero no debe omitirse en un estudio del romanticismo español por haber vivido los problemas de la época y ser el único pensador valioso de aquellos años. De sus obras destacan: *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844), réplica a François Guizot, sobre las excelencias civilizadoras del catolicismo; *El criterio* (1845), obra muy influyente en la formación de los jóvenes españoles e hispanoamericanos hasta no hace mucho tiempo; *Filosofía fundamental* (1846), meritorio esfuerzo por renovar la escolástica, injertándola en la filosofía moderna; *Escritos políticos* (1847), colección de artículos publicados en periódicos.

De Balmes existen dos colecciones de obras completas: *Obras completas,* Biblioteca Balmes (Barcelona, 1923-27), en treinta y tres volúmenes, y las más manejables *Obras completas,* Biblioteca de Autores Católicos (Madrid, 1948-50), en ocho volúmenes.

VIII. SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO

Jerez de la Frontera, 1814-Roma, 1883. Duque de Ripalda. Diplomático. Publicó unos *Ensayos poéticos* (1840), en cuyo prólogo sostiene que su poesía es reflejo de sus impresiones y producto de una sociedad caótica sin fe ni esperanza. Se caracteriza por cierta desolación espiritual, predominando una nota de duda y desengaño. No faltan tampoco temas medievales y religiosos. Bermúdez de Castro inventó un tipo de estrofa llamado por él bermudina.

IX. MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Quel, 1796-Madrid, 1873. Realizó estudios en la Escuela Pía de San Antón, en Madrid, con no pocas estrecheces económicas.

Por despecho hacia un tío carnal que no quiso ayudarle materialmente, se alistó en la milicia (1812) y asistió a varias campañas contra los franceses. Terminada la guerra, siguió en el ejército, hasta licenciarse (1822), sin conseguir ascensos quizá por sus ideas liberales. Por este tiempo perdió un ojo y tuvo ocasión de viajar por España.

Empleado de Hacienda en Valencia (1822), participó en la fracasada resistencia contra los Cien Mil Hijos de San Luis y terminó por dirigirse a Madrid en busca de fortuna literaria (1823), que logró con el estreno de *A la vejez viruelas* (1824). Traductor de comedias francesas al servicio de Grimaldi (1825-30), entabló firme amistad con el Marqués de Molíns (1828) y frecuentó asiduamente el Parnasillo (1830). *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831) le abrió definitivamente las puertas de la fama.

Por unas observaciones críticas algo duras de Larra, se enemistó con él y lo atacó en *Me voy de Madrid* (1835) y *Redacción de un periódico* (1836), acusándolo de tramposo, mujeriego y mendaz. La intervención de amigos comunes hizo terminar la enemistad con un abrazo de reconciliación pública (1836). Integrado en la sociedad burguesa, se casó (1837) con una mujer nada romántica, llevando desde entonces vida familiar y de trabajo. Ingresó en la Real Academia Española (1837), pronunciando en la ocasión un interesante discurso sobre la importancia de la variedad métrica en el teatro. Acudía regularmente al Ateneo y al Liceo.

La representación de *Ponchada* (1840) provocó una inesperada reacción de los militares contra Bretón, que tuvo que huir a Burgos y San Sebastián. La tormenta pasó pronto y, de regreso en Madrid, fue nombrado director de *La Gaceta* (1843-47) y de la Biblioteca Nacional (1847-54). Hacia 1848, tachado de repetirse y estar anticuado, intentó una renovación de su fórmula dramática, estrenando el drama histórico *¿Quién es ella?* (1849), localizado en la corte de Felipe IV y en el que Quevedo desempeña un papel preponderante. La vejez del dramaturgo fue triste: misántropo e irritadizo, recluido en su casa, llegó incluso a romper con la Academia, a la que había prestado muchos servicios (1870). El emperador de Brasil lo visitó personalmente (1872), rindiendo tributo a la popularidad de Bretón en aquel país. Murió de pulmonía.

Aunque el nombre de Bretón se asocia con la comedia de

costumbres es preciso tener en cuenta las actividades del fecundo escritor en otros campos literarios. Cultivó el costumbrismo en la línea de Mesonero Romanos, colaborando en el *Semanario Pintoresco Español* y *Los españoles pintados por sí mismos,* con la descripción de tipos humildes, como las castañeras, las lavanderas y las nodrizas. Trabajó intensamente en la Real Academia, participando en la novena edición del *Diccionario,* en la redacción e impresión de la *Gramática,* cuyo compendio (1859) para la enseñanza elaboró enteramente, en la preparación de cuatrocientos noventa y siete artículos para un diccionario de sinónimos y en los resúmenes de actas y tareas entre 1859 y 1868.

Como crítico teatral dejó numerosos trabajos en *El Universal, La Abeja, La Ley* y otros. Mantiene generalmente una posición de justo medio entre romanticismo y clasicismo, gusta de referencias técnicas e históricas y establece el efecto dramático como ley suprema del teatro. Entre las diversas obras que juzgó destaca la dura opinión merecida por *No más mostrador,* de Larra, que pudo ser una causa más de la enemistad entre ambos. Sus ensayos más importantes son el discurso de recepción en la Academia, sobre la defensa de la variedad métrica en el teatro, y *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España* (1852), donde se habla, desde un punto de vista histórico, del estado material del teatro, técnicas de representación, actores y, ocasionalmente, de autores y géneros.

Bretón recogió sus primeras composiciones poéticas en un volumen de *Poesías* (1831); pero luego siguió publicando en periódicos y revistas a lo largo de casi toda su vida. Como poeta, resulta siempre fiel al neoclasicismo con sus odas, anacreónticas, romances y sátiras. Se nota la influencia de Gerardo Lobo por la tendencia al retruécano, de Quintana en la vena patriótica, y de Meléndez Valdés en lo amoroso. Lo más valioso, en una perspectiva crítica, son las sátiras, como la «Epístola a Ventura de la Vega», sobre las costumbres de Madrid, premiada por el Liceo, y otras varias sobre la Santa Alianza, el carlismo, el clero y hechos de la época.

El teatro de Bretón deriva fundamentalmente de Leandro Fernández de Moratín, siendo el logroñés su discípulo más aventajado. Como Moratín, Bretón se mueve en un mundo menor de personajes de clase media sin grandes conflictos pasionales; busca por todos los medios el buen gusto o equilibrio expresivo, apar-

tándose por igual de la rigidez clásica y de las libertades románticas; predica una moral burguesa, esencialmente práctica, con escasas concesiones al instinto o a los caprichos del corazón.

Pero, naturalmente, confluyen en él otras direcciones. Al teatro clásico francés debe el uso, no escaso, de las imprecaciones, y a Scribe, algunos tipos y esquemas de sus comedias. Del teatro del Siglo de Oro toma el empleo del verso y la variedad de estrofas y rimas: después de los grandes clásicos no había existido un rimador tan bien dotado y hábil. Al romanticismo, por último, es deudor de ciertos procedimientos de expresión y de por lo menos tres obras: *Helena* (1834) y los dramas históricos *Fernando el Emplazado* (1837) y *Vellido Dolfos* (1839). *Helena,* drama tremendista, transcurre en un ambiente aristócrata y de bandoleros de Sierra Morena. Cuenta la historia de una infeliz mujer, que ha cometido un desliz amoroso, que es pretendida por un tío carnal, amoral y cínico, y que al fin se reconcilia con el amante.

Todas estas influencias, muy evidentes en Bretón, no son óbice de su originalidad. El dramaturgo riojano fue un fino observador de la vida, costumbres y problemas de su país y su época, que interpretó con donaire y benévola gracia satírica. Sus tipos están seleccionados de la realidad cotidiana, aunque algunos enlacen con la tradición: hidalgos dignos y arruinados, galanes enamoradizos, viudas en estrecheces económicas, patronas, andaluzas engañadoras, coquetas redomadas, lechuguinos, paletos provincianos de buen corazón, militares sin dinero. Por sus comedias desfilan lugares típicos de Madrid, como el Prado; las costumbres del brasero y la verbena; la moda del baile o el álbum; los cambios sociales con el ascenso de la burguesía, la mentalidad mercantilista y el empobrecimiento de la vieja nobleza; la corrupción administrativa, la revuelta callejera, la tragedia de la guerra civil.

Bretón se convierte así en el gran pintor cómico de la España que nace de la guerra de la Independencia y acaba con el destronamiento de Isabel II. Pero no es ante ella un espectador frío e indiferente, sino que participa de modo activo, aportando soluciones, puntos de vista que coinciden con los de un burgués medio y conformista. Se opone a reformas sociales radicales; propugna el matrimonio de conveniencias a sangre fría, condenando la coquetería y el exceso pasional; prefiere el peor arreglo al mejor divorcio; critica la moral romántica, importada sobre todo de

Francia. El ideal, para él, consiste en una vida rutinaria, prevista y ordenada por la razón común y el buen sentido.

Técnicamente, el teatro de Bretón se caracteriza por la sencillez de planes, la escasa importancia de la intriga, la tendencia a conflictos triangulares y el papel importantísimo de la expresión. El autor riojano pone toda la fuerza dramática en el diálogo, dando muestras de una vis cómica inigualable. Corrige meticulosamente sus obras y cuida al extremo el decoro del habla de sus personajes; condena el galicismo, pero tampoco alardea de purista; utiliza con parquedad y acierto el vulgarismo y el dialectalismo como recursos cómicos.

Dejó en total ciento tres obras originales, sesenta y cuatro traducciones y diez refundiciones. De esta vasta producción conviene retener algunos títulos fundamentales. *Marcela o ¿a cuál de los tres?* plantea el problema de la mujer coqueta y fría que ha de escoger novio entre varios pretendientes evidentemente inferiores. El éxito de la obra le indujo a reiterar la situación en *Tercero en discordia* (1833), *Todo es farsa en este mundo* (1835) y *Un novio para la niña o la casa de huéspedes* (1834).

Muérete y verás (1837) trata el tema del hombre dado por muerto en la guerra que regresa y descubre que su novia lo engaña. Revela, según ya notó el Marqués de Molíns, influencias de *Catherine Howard,* de Dumas. La situación es idéntica, salvada la diferencia que hay de un autor cómico a otro trágico. *El pelo de la dehesa* (1840) enfrenta la aristocracia arruinada y la burguesía ruda, maleducada, provinciana, en las figuras de la madrileña Elisa y el aragonés Frutos. Resulta una de las obras bretonianas más perennes por la riqueza de tipos, caricatura de costumbres, gracia de las situaciones y viveza de diálogo.

Aunque Bretón se mantuvo al margen de la política, hay alusiones a ésta acá y allá. Se trata de una crítica general, no dirigida directamente contra ningún personaje. *Flaquezas ministeriales* (1838) es una sátira de la venalidad de un ministro y las intrigas de sus subalternos. Tienen también interés, como estudios de la vida pública, *El hombre pacífico* (1838), *El editor responsable* (1842) y *La independencia* (1844). La guerra civil constituye el fondo de *La batelera de Pasajes* (1842), construida sobre una intriga de amor y violencia. No se disimula la simpatía por los liberales.

Los problemas del matrimonio han ocupado repetidamente al

dramaturgo. *Dios los cría y ellos se juntan* (1841) propugna, como base de la felicidad matrimonial, la conformidad de costumbres y deseos. Complemento de la misma resulta *Un francés en Cartagena* (1843), en que se exige para ello la misma nacionalidad: Bretón aprovecha para ironizar sobre Francia, sus degeneradas costumbres y su desconocimiento de España. *La escuela de las casadas* (1842) se dirige contra la excesiva preocupación en guardar a las mujeres. *La escuela del matrimonio,* una de las mejores obras del autor, contiene un no al divorcio a través del caso de tres matrimonios desiguales a punto de disolverse.

Las principales ediciones de las obras de Bretón son las siguientes: *Poesías,* Ximénez de Haro (Madrid, 1931); *Obras escogidas,* E. Thunot (París, 1853), col. Baudry, autorizada y selecta por el autor, con prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch; *Obras,* Nacional (Madrid, 1850-51); *Obras,* Miguel Jinesta (Madrid, 1883-84), ed. definitiva, con unos «Apuntes sobre la vida y escritos de D. Manuel Bretón de los Herreros», por Cándido Bretón y Horozco.

X. MANUEL DE CABANYES

Villanueva y Geltrú, 1808-33. Universitario en Cervera y Zaragoza. Tuberculoso: los padres de la novia no le permitieron mantener relaciones con ella por tal razón. Sus poesías fueron recogidas por Milá y Fontanals en un tomo que tituló *Preludios de mi lira* (1833). Admirador de Horacio, Cabanyes es un clásico puro, comparable quizá a André Chenier y Hugo Foscolo. Murió demasiado joven para predecir la dirección posterior de su poesía; pero se puede pensar en el romanticismo, dados sus intentos de renovación estrófica.

XI. MANUEL CAÑETE

Sevilla, 1822-Madrid, 1891. Transpunte del Teatro Principal de Sevilla. Triunfos en Madrid: periodista; autor de dramas históricos, entre los que sobresale *El Duque de Alba* (1845) y una colección de *Poesías* (1843); miembro de varias academias, entre ellas la de la Lengua (1857). Ingresó en ésta con un discurso

titulado «Paralelo de Garcilaso, Fray Luis de León y Rioja». Crítico notable, fijó su atención preferentemente en el siglo XVI: *Documentos curiosos para la lengua castellana en el siglo XVI*; *El teatro español del siglo XVI* (1885); edición, con prólogo y notas, de las *Farsas y églogas,* de Lucas Fernández (1887). Otras obras son: *Sobre el drama religioso español antes y después de Lope de Vega* (1862) y *Escritores españoles e hispanoamericanos* (1884), con estudios sobre Joaquín de Olmedo y el Duque de Rivas.

XII. CAROLINA CORONADO

Almendralejo, 1820-Madrid, 1911. Familia acomodada. Primera poesía, «A una tórtola», a los diez años. Enamorada de un tal Alberto, muerto al parecer en un naufragio, que le inspiró gran parte de sus versos. Viajes por Europa (1844). Madrid (1848): triunfos sociales y artísticos. Boda con el norteamericano Horacio Justo Perry Spragne (1852): salones literarios, veladas musicales. Lisboa (1873): creciente melancolía, vida de recuerdo, lecturas místicas, todo provocado por la muerte de los hijos. Impacto en ella de los sucesos de 1898.

Aunque escribió novelas sentimentales de cierta notoriedad en su tiempo y teatro histórico que quedó inédito, Carolina sobrevive por su labor poética. Sus *Poesías,* publicadas en revistas, se recogieron primero en 1852 y después en 1872, con prólogo muy elogioso de Hartzenbusch. Fueron reseñadas favorablemente por Juan Valera y Emilio Castelar. Existe una edición reciente de tales *Poesías,* Arqueros (Badajoz, 1953).

La poesía de Carolina Coronado se caracteriza por su espontaneidad y sencillez, lo que no implica ausencia de influencias: son muy perceptibles las de la Biblia y de Espronceda, por quien sentía gran estima. La crítica ha falseado su imagen al compararla con Safo y Santa Teresa, sobre las que escribió un artículo: no tiene la complejidad amorosa de la griega ni la intensidad mística de la española. Y, por supuesto, su gracia expresiva resulta bastante menos original.

Sus temas poéticos son variados. Entre los amorosos descuella la extensa composición «El amor de los amores», dedicada a Alberto, con acentos de *El Cantar de los cantares:* se combinan ado-

lescentes ansias de entrega con claras percepciones de la vaguedad y la ausencia del objeto amado. En lo descriptivo destacan, fruto de su admiración por Rioja, los poemas a las flores («La clavelina», «A la palma») y los pájaros («A una golondrina»). Lo íntimo se manifiesta en «Memorias de infancia». Lo religioso encuentra una sentida nota en «¿Cómo, Señor, no he de tenerte miedo?». Finalmente, no falta lo satírico («A un poeta clásico», donde se burla de su irrealismo) ni lo feminista («Libertad», donde critica que se conceda para todos, menos para las mujeres).

XIII. JUAN CORTADA

Barcelona, 1805-68. Catedrático de la Universidad de Barcelona; periodista, con los pseudónimos de Aben Abulema y Benjamín; traductor infatigable; autor de libros históricos. Sus novelas históricas se caracterizan por la fidelidad a los hechos y por su regionalismo catalanista. *La heredera de Sangumí* (1835) y *El rapto de doña Almodis* (1836) transcurren en la Cataluña del siglo XII, con un fondo de cruzadas y guerras árabes. *Lorenzo* (1837) revive las costumbres de los trovadores, describiendo incluso una corte de amor: narra el amor perfecto del trovador Lorenzo por María, casada con otro, y la boda de ambos al morir el marido. *El templario y la villana* (1840-41) tiene por tema los trágicos amores de Teresa y Ricardo, irrealizables por el voto de castidad que, como templario, ha pronunciado éste. Ambos mueren en el asalto de Jaime II al castillo de Rocafort. No sería aventurado ver en la obra una fuente de *El Señor de Bembibre* por la documentación histórica, el sentido trágico, la descripción de la desaparición de los templarios y otras analogías.

XIV. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO, MARQUÉS DE VALMAR

Cartagena, 1815-Madrid, 1901. Diplomático, miembro de la Academia de la Lengua (1858) y senador. Cultivó el teatro con el drama histórico *Doña María Coronel* (1844) y la tragedia clásica *Cleopatra* (1845), no representada. Coleccionó su producción literaria bajo el título de *Poesías líricas y dramáticas* (1900). Re-

sulta un lírico elegante, cuyos temas fundamentales son el amor, la religión y la patria. Escribió una *Biografía del Conde de Toreno;* fue crítico teatral de *El Piloto* y el *Semanario Pintoresco Español;* pronunció diversos discursos, destacando el dedicado a Quintana en su ingreso en la Academia.

Como crítico literario sobrevive por dos obras: la edición de *Las Cantigas,* de Alfonso el Sabio (1889), y el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII* (1893). La primera va acompañada de una introducción, donde se estudian las fuentes y se interna una clasificación argumental, así como de un glosario muy meritorio, si no siempre muy científico. La segunda aporta datos inestimables de autores que conoció, como Lista y Gallego; exhuma líricos oscuros, olvidados; contiene juicios moderados, influenciados a veces por sus ideas románticas; utiliza materiales inéditos.

XV. JUAN DONOSO CORTÉS

Valle de la Serena, 1809-París, 1853. Estudios en las Universidades de Salamanca y Sevilla. Profesor de Literatura en el Colegio de Humanidades de Cáceres. Madrid (1830): la *Memoria sobre la monarquía* (1832) le valió la amistad de María Cristina. Con ella marchó al exilio (1840-43). Al regreso, fue preceptor de Isabel II, y en recompensa a sus servicios se le nombró Marqués de Valdegamas. Embajador en París (1850-53). Ideológicamente pasó del liberalismo al conservadurismo: la evolución se completó hacia 1848, bajo la influencia de Balmes y el espectáculo de la revolución europea de dicho año.

Interesa a la historia de la literatura, aparte sus escasos poemas elegíacos y narrativos, por varios artículos: el «Discurso de apertura del Colegio de Humanidades en Cáceres» (1829) constituye una defensa del romanticismo como producto de la civilización europea y de los problemas del hombre actual; insiste en estas ideas en su artículo «El clasicismo y el romanticismo» *(El Correo Nacional,* 1838); hizo una crítica favorable de *Alfredo,* de J. F. Pacheco (1835); en el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua (1847) defendió la Biblia como fuente de inspiración poética.

El resto de sus obras pertenecen al campo de la historia de

las ideas. Destacan sus *Lecciones de derecho político* (1836), elogiadas por Joaquín Costa, que son un ensayo sobre las distintas formas de gobierno y una defensa del representativo e ilustrado; el artículo «Filosofía de la historia: Juan Bautista Vico» *(El Correo Nacional,* 1838), que expone las tesis de éste, muy influyentes siempre en Donoso; *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851), elogio del primero como única solución frente a los extravíos de los otros dos. Existe una edición de *Obras completas,* Biblioteca de Autores Cristianos (Madrid, 1946), 2 vols.

XVI. AGUSTÍN DURÁN

Madrid, 1793-1862. Discípulo de Lista, amigo de Quintana, académico (1834), director de la Biblioteca Nacional. Su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (1828) abrió un capítulo decisivo en la historia del romanticismo peninsular. Publicó un *Romancero de romances moriscos* (1828), un *Romancero de romances doctrinales, amatorios y festivos* (1829), en dos volúmenes, y un *Romancero de romances caballerescos e históricos* (1832), con un prólogo, donde muestra ya gran conocimiento de los románticos alemanes. Rehízo la obra y la imprimió como *Romancero general* (1849) en la Biblioteca de Autores Españoles: fue el primero en intentar una clasificación de los romances por temas y fechas; pero sus criterios para establecer los textos son arbitrarios. Es autor de una *Talia española* (1834) y de varios estudios sobre Tirso de Molina.

XVII. PATRICIO DE LA ESCOSURA

Madrid, 1807-78. Amigo de Espronceda, sobre el que ha conservado curiosas anécdotas en sus artículos «Cómo y de qué manera conocí a Espronceda» y «Los numantinos» *(La Ilustración Española y Americana,* 1876), y en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua (1847) sobre «Tres poetas contemporáneos». Militar y político, envuelto en los azares del tiempo. Estancias en París y Londres. Su actividad literaria es muy variada.

Cultivó la novela histórica. *El Conde de Candespina* (1832) trata de los amores de éste con doña Urraca. *Ni rey ni Roque* (1835), que sigue muy de cerca las técnicas de Walter Scott, versa sobre Gabriel de Espinosa, el pastelero de Madrigal; contiene pasajes muy patéticos y una pintura muy negra de Felipe II. *La Conjuración de México* (1850) se refiere al intento de varios españoles por independizar la colonia y nombrar rey a Suárez de Monroi, hijo de Hernán Cortés; se ataca la conduca del P. Las Casas.

Más actualidad conserva *El Patriarca del Valle* (1846-47), verdadero episodio nacional. Recoge los acontecimientos políticos de 1815 a 1839, entre ellos la acción en que perdió la vida Chapalangarra. Describe las sociedades secretas, a las que el autor culpa del caos de 1823, y los salones madrileños, donde aparecen las figuras literarias y políticas de la época. El argumento se basa en la vida de una atea, Laura, que se convierte gracias a la conducta de su futuro marido, Ribera. Hay muchos toques realistas. A la novelística pertenece asimismo *Memorias de un coronel retirado* (1868), de carácter autobiográfico.

Para el teatro dejó comedias costumbristas a lo Bretón de los Herreros y dramas históricos. De aquéllas destaca *El amante novicio* (1829). Entre éstos sobresalen *La corte del Buen Retiro* (1837), sobre el Conde de Villamediana y sus amores reales; *Bárbara Blomberg* (1837), sobre las guerras religiosas del siglo XVI, y *Jaime el Conquistador* (1838), sobre el castigo del rey al obispo de Gerona. Escribió también poesías: hay que recordar «El bulto vestido de negro capuz» (1835), en torno al ajusticiamiento de un caudillo comunero, por ser una de las primeras muestras de leyenda romántica en España. Es, además, autor del texto de la *España artística y monumental* (1841), de un *Manual de mitología* (1845) y numerosísimos artículos.

XVIII. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN

Málaga, 1799-Madrid, 1876. De familia modesta, recibió esmerada educación en filosofía y humanidades. Terminó la carrera de Derecho en la Universidad de Granada (1822). Ingresó en la milicia nacional, llegando a oficial. Como liberal de corazón, cele-

bró en «El listón verde» la insignia y triunfos de sus correligionarios y se opuso desde sus versos a la expedición del Duque de Angulema. Se inició en el periodismo en Madrid (1830) con el pseudónimo de «El Solitario en acecho», que redujo luego a «El Solitario». Después de varias críticas teatrales en *El Correo*, comenzó a publicar en *Cartas Españolas* (1831) sus primeros artículos de costumbres.

Auditor general del Ejército del norte de España (1834) y jefe político de Logroño (1835), de regreso en Madrid efectuó estudios de árabe y mostró aficiones de bibliófilo, relacionándose con Gallardo, Durán y Gayangos. Espíritu abierto y dotado de fina gracia verbal, sus amistades fueron innumerables, destacando las de Merimée y Juan Valera. Se casó (1839) con Matilde Livermoore, familiar del banquero José de Salamanca. Estuvo en París (1843) y más tarde (1849) en Italia, en este país con el ejército expedicionario que iba en auxilio de Pío IX. Consejero real (1856) y del Consejo de Estado (1859), murió tras larga enfermedad.

Fecundo poeta, Estébanez Calderón permaneció siempre dentro del gusto neoclásico. Compuso numerosos romances, algunos de asunto morisco, y anacreónticas en la línea de Meléndez Valdés. Cultivó la sátira con agudeza, destacando los dos sonetos «A don Bartolo Gallardete», contra Gallardo, escritos cuando se indispuso con él: «Caco, cuco, faquín, bibliopirata» y «Traga-infolios, engulle-bibliotecas». Dentro del tema político, aparte «El listón verde» ya citado, interesa la «Oda al rey nuestro señor sobre los sucesos de América», por ser una de las pocas muestras de reacción literaria ante la emancipación de las colonias. Es autor asimismo de sonetos de excelente factura, algunos muy coloristas («A la ciudad reina de Andalucía» y «Málaga»).

Como narrador, dejó varios cuentos, en los que suele mezclar la historia y la fantasía: merecen recordarse «El collar de perlas», «Los tesoros de la Alhambra» y «Novela árabe». Pero lo más notable resulta su novela breve *Cristianos y moriscos*. Calificada por el autor de lastimosa, se trata de una novela sentimental y costumbrista, vagamente histórica al mismo tiempo. Se sitúa la acción en las serranías de Ronda poco después de la conquista de Granada. Se cuentan los amores de un soldado español con una morisca convertida, complicados por cuestiones raciales y religiosas. Los amantes mueren, ella al caerse por un precipicio; él, al

arrojarse suicidamente en su socorro. Al lado de la trama, interesa la reconstrucción de la vida aldeana con sus tipos, fiestas y usos.

Pero Estébanez Calderón es, ante todo, un escritor costumbrista. Sus *Escenas andaluzas,* aparecidas en diversos periódicos desde 1831, describen tipos, costumbres y fiestas del sur de España. Terriblemente castizo, El Solitario declaraba tener «ciega pasión por todo lo que huele a España»; maldecía lo francés, que, sin embargo, conocía bien; y buscaba un aire antiguo, una deliberada actitud arcaizante. No es raro que algunos de sus artículos («La Celestina», «Pulpete y Balbeja») contengan claras reminiscencias clásicas. Su estilo se caracteriza por la tendencia al lenguaje barroco, retorcido y redundante. Existe también un gusto por el lenguaje de germanías y la frase desgarrada, no siempre correcta.

Para completar el retrato de El Solitario hay que añadir su *Manual del oficial en Marruecos,* publicado ante el peligro de una guerra en Africa, y diversos artículos: reseñas de corridas de toros, de los que era un gran aficionado; de tipo político («Sobre el decreto de apertura de las universidades»); críticos (el dedicado a *Esvero y Almendora* y el prólogo que puso a *La campana de Huesca);* históricos («De las antiguas minas de España» y «Un paseo por las Huelgas de Burgos»).

Las principales ediciones de sus obras son: *Poesías del Solitario,* Aguado (Madrid, 1831). Al aparecer, Estébanez fue acusado de plagiario por alguien que se firmaba «El Catedrático de Alcalá». La acusación era, por supuesto, infundada. *Cristianos y moriscos. Novela lastimosa* (Madrid, 1838). *Manual del oficial en Marruecos,* Soc. Económica Matritense (Madrid, 1844). *Escenas andaluzas,* González (Madrid, 1846). *Poesías* (Madrid, 1883), *Vida y obra de Serafín Estébanez Calderón,* Atlas (Madrid, 1955), ed. y pról. de Jorge Campos, BAE, 78 y 79. Dejó inédita una fragmentaria *Historia de la Infantería española.*

XIX. MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ

Sevilla, 1821-Madrid, 1888. Bohemio impenitente, derrochó el dinero que había ganado en abundancia, muriendo en la pobreza. Contó entre sus secretarios a Vicente Blasco Ibáñez. Dejó unas trescientas novelas, además de poesías y dramas. Fernández y Gon-

zález representa ejemplarmente en todas sus limitaciones artísticas, incluida la fecundidad, la novela folletinesca o por entregas.

La mancha de sangre (1845) describe la sublevación de los moriscos. Se culpa a Felipe II por el trato que se les dio. Es una historia ficticia de amores y asesinatos. *El horóscopo real* (1847) trata de la sublevación de Juan de Padilla y la batalla de Villalar con la continuación de la resistencia por María. Defiende a los comuneros como representantes de las libertades. *Los hermanos Plantagenet* (1847) versa sobre la historia de Inglaterra en la época de las Cruzadas. *Allah-Akbar* (1849) gira en torno a Zoraida, esposa de Boabdil, que, acusada de infiel, prueba su inocencia en un juicio de Dios. Tiene por fondo la conquista de Granada, como *El laurel de los siete siglos* (1850), que recoge una leyenda poética.

XX. ANTONIO FERRER DEL RÍO

Madrid, 1814-72. Vivió de joven en Cuba, colaborando en la prensa de la isla. Su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua versó acerca de la oratoria sagrada en el siglo XVIII. Tienen interés sus ideas sobre los refranes como condensación de la filosofía de la historia española, expuestas en el discurso de contestación al de García Gutiérrez en la Academia (1862). Su nombre va unido al de la *Galería de la literatura española* (1846), que contiene numerosas anécdotas de escritores románticos. Es autor de una *Historia del reinado de Carlos III* (1856) y otras obras históricas.

XXI. GABRIEL GARCÍA TASSARA

Sevilla, 1817-Madrid, 1875. Periodista y diplomático. Embajador en Estados Unidos. Conservador, y admirador de Juan Donoso Cortés. Autor de diversos artículos políticos. Publicó un volumen de *Poesías* (1872), que había escrito entre 1839 y 1848. Se componen de poemas cívicos, inspirados por sucesos del tiempo ante los cuales García Tassara asume función de profeta; de poemas religiosos, y otros íntimos, con sentimientos de amor y melancolía. Se da también la nota satírica.

XXII. JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA

Nacido en Sevilla en fecha aún no determinada, murió en 1846. Emigró a Francia y Suiza. Periodismo activo; fundador de *El Labriego* (1840). Autor dramático, estrenó *El astrólogo de Valladolid* (1839), sobre la ascensión al trono de Isabel y Fernando. Escribió la novela *El golpe en vago* (1835), que, aunque localizada en el siglo XVIII, tiene poco de histórica. Sobre una débil trama amorosa, traza un rico cuadro costumbrista de bandoleros, gitanas, señoritas y frailes, siendo una de las primeras versiones españolas de la Andalucía típica. Algunos pasajes, como la corrida de toros y la función de teatro, se anticipan a Fernán Caballero. Hay, además, un violento ataque a los jesuitas, a quienes llama alquimistas, cuyo poder y tenebrosas maquinaciones trata de descubrir: alaba la expulsión de los mismos como el mejor acto de la monarquía española en muchos años.

XXIII. PASCUAL GAYANGOS Y ARCE

Sevilla, 1809-Londres, 1897. Educado en Francia, discípulo del arabista Silvestre de Sacy. Casado con una inglesa, vivió mucho tiempo en Londres, donde imprimió en inglés *Historia de las dinastías mahometanas en España* (1843). Catedrático de árabe en la Universidad de Madrid (1843), formó una excelente generación de arabistas. Al jubilarse marchó de nuevo a Londres para trabajar en el Museo Británico. Fruto de ello fue el *Catálogo de los manuscritos españoles conservados en el Museo Británico* (1875-77). Tradujo con notas personales la *Historia de la literatura española,* de Ticknor, y colaboró en la Biblioteca de Autores Españoles con los tomos *Libros de caballerías* (1857) y *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* (1860).

XXIV. ENRIQUE GIL Y CARRASCO

Villafranca del Bierzo, 1815-Berlín, 1846. Cursó estudios con los agustinos de Ponferrada (1824-28), los benedictinos del mo-

nasterio de Espinareda (1828-29) y en el Seminario de Astorga (1830-31). Siguió la carrera de Leyes en Valladolid (1832), terminándola en Madrid (1836): aquí se relacionó con Espronceda, Zorrilla y Larra; frecuentó el Liceo, donde se dio a conocer con su poema «La gota de rocío» (1837), y colaboró en periódicos y revistas. Una hemoptisis (1839) le obligó a hacer frecuentes curas de reposo en el Bierzo.

Consiguió un puesto en la Biblioteca Nacional (1840) y fue designado (1844) secretario de legación en Alemania, con la misión de estudiar la situación industrial y comercial. Consiguió un gran éxito social en Berlín: Humboldt lo trató con particular afecto; se le nombró maestro de español del príncipe Carlos; el rey de Prusia le concedió la Gran Medalla de Oro por su novela *El Señor de Bembibre.* Pero la incurable enfermedad lo perseguía implacablemente: Gil y Carrasco tuvo premoniciones de su temprano fin, como se ve en poemas y artículos. A su muerte dejó a su familia en la pobreza. Sus restos, que reposaron un tiempo en una tumba particular de un cementerio berlinés, fueron trasladados a la fosa común por no haberse interesado nadie en pagar los derechos de aquélla.

Aunque sólo compuso treinta y dos poemas, todos entre 1837 y 1842, Gil y Carrasco merece un puesto destacado entre los poetas románticos. Aportó, en efecto, una rara nota de intimidad, melancolía vital, impalpabilidad lírica y preocupación «post-mortem», que le comunican una fisonomía muy peculiar y lo convierten en predecesor de Bécquer. Cantó la naturaleza, haciéndola partícipe de sus sentimientos de soledad, desilusión, fugacidad de la vida, futilidad del esfuerzo del hombre: así en «La palma del desierto», «La violeta», flor que transformó en emblema de su vida, y «Un recuerdo de los templarios», donde se evoca la decadencia del castillo de Ponferrada. Se preocupó por la política de sus días: «A Polonia» es un lamento por su reparto; «El 2 de mayo» contiene fuertes sentimientos antifranceses; «Paz y porvenir» expresa una gran confianza en el futuro de España. Expuso sus preocupaciones del más allá en «El cisne» y «Un ensueño» y dejó una excelente elegía en «A la muerte de Espronceda», poeta a quien, lo mismo que a Zorrilla, debe parte de su inspiración.

Escribió artículos de costumbres y viajes, casi todos sobre su región: «Los maragatos», «San Marcos de León», «Bosquejo de un viaje», muy documentado históricamente y que aprovechó lue-

go en la redacción de *El Señor de Bembibre.* Fruto de sus experiencias extranjeras son «De Lyón a París» y «Diario de un viaje», con observaciones sobre costumbres y monumentos artísticos. Contribuyó también a la crítica literaria con treinta y ocho artículos publicados entre 1838 y 1844.

Resulta un crítico agudo, que aportó evaluaciones certeras de su tiempo. Juzgando las «*Poesías* de Zorrilla», habla de poeta nacional, resurrección de las tradiciones, imágenes opulentas, diálogos dramáticos. De Espronceda destaca, en «*Poesías* de Espronceda», las influencias de Byron y Berenger, el escepticismo y la desesperanza. Sobre «*Romances históricos* del Duque de Rivas» señala el hábil desarrollo, el colorido descriptivo, la influencia neoclásica. Aprovecha la ocasión para apuntar los defectos de *El moro expósito.* Hizo también reseñas teatrales y de libros; entre estas últimas sobresalen las dedicadas a *Luis Vives,* en la que anota el sentido reformador del valenciano y ataca a Rousseau, y a *De la literatura y los literatos de Estados Unidos,* por A. Vail, en la que indica las valoraciones españolas ante la literatura de aquel país.

Se inició como narrador con «El anochecer de la Florida» (*Correo Nacional,* 1838), novelita corta sobre la recuperación de la fe por un joven desesperado, y «El lago de Carucedo» (*Semanario Pintoresco,* 1840), narración breve sobre el terremoto que, según la leyenda, formó el lago. En 1844 apareció en Madrid su novela histórica *El Señor de Bembibre,* que obtuvo un gran éxito editorial. Gil y Carrasco se documentó para escribirla en las historias de Mariana y Zurita, la *Crónica anónima de Fernando IV,* la *Historia genealógica de la casa de los Lara,* de Salazar y Castro, y las *Disertaciones históricas de la Orden de los Templarios,* de Campomanes.

Sus modelos literarios son: *Bride of Lammermoor,* de Scott; *I promessi sposi,* de Manzoni, por su fondo moral y religioso, y *El templario y la villana,* de Juan Cortada, con la que coincide en muchos aspectos generales. El fondo histórico de la novela está constituido por las luchas políticas y militares que envolvieron la desaparición de los templarios durante el reinado de Fernando IV. El tema pudo interesar a Gil y Carrasco por varios motivos: el amor a su provincia, de la que era verdadero apasionado; el innegable romanticismo del asunto, pues se trataba de una orden ligada a las Cruzadas, cuya grandeza terminó en dolor; la

analogía con la desamortización de Mendizábal, hecho aún vivo en la conciencia española cuando escribía el autor.

El argumento, interrumpido acá y allá por referencias a la historia de los templarios, se basa en los infaustos amores de Beatriz y Alvaro. Destinados el uno para el otro, la ambición de Alonso Osorio, padre de Beatriz, frustra su destino, en conjunción con una serie de circunstancias desfavorables que entregan a la infortunada muchacha en brazos del Conde de Lemus. En el colmo de la desesperación, Alvaro se hace templario, mientras una lenta cuanto insidiosa enfermedad se apodera de Beatriz. Muerto el Conde de Lemus en lucha con Alvaro, la viuda se llena de desesperación ante los votos religiosos de su enamorado. Dispensado éste por el Papa, y cuando la felicidad estaba al alcance de ambos, muere Beatriz en plena juventud, y Alvaro recibe el hábito de San Bernardo, acompañándola al sepulcro poco después.

Como en tantas otras historias románticas, se destaca en ésta la frustración de la juventud y del amor por obra del esquema social: la autoridad paterna unas veces, los intereses políticos o religiosos otras. Gil y Carrasco insiste en la infelicidad individual que de ello se deriva, mostrando para ejemplo el castigo consecuente de quien no respeta los derechos del individuo. La extinción de la casa de los Osorio es, en la novela, un caso típico, que se comenta así: «Quedó un vivo cuanto doloroso ejemplo de la vanidad, de la ambición y de los peligros que suelen acompañar a la infracción de las leyes más dulces de la naturaleza.»

Pero, fuera de esta lección moral común a los románticos, hay algo que comunica encanto singular y perennidad a esta producción novelística. En primer lugar, el acentuado sentido de la melancolía y tristeza del destino humano: la felicidad pasa, quedan las ruinas, y nada puede torcer el hado implacable del tiempo. Morirá Beatriz, víctima de su propia tristeza, tras una enfermedad magistralmente descrita, que parece la misma del autor. Y todos los demás personajes se verán inmersos en un sentimiento nihilista, viniendo a ser como sombras que brillan un momento al sol de la tarde.

Se destaca, por otro lado, la importancia de la naturaleza, cuya descripción no tiene paralelo en la época: se trata de una naturaleza concreta, bien conocida por Gil y Carrasco, con la que, sin duda, participó las penas de la infancia y la enfermedad, la del Bierzo. Lagos, montañas, pueblecitos y castillos, atardeceres y

mañanas, así como la cambiante vista de las estaciones, todo ha sido evocado con maestría. Hay que señalar, por fin, el ritmo lento: es una novela estática, en que la acción, mínima y simple, cede el lugar al análisis de los sentimientos. Los momentos últimos de Beatriz son magnífico logro en esta dirección: emana honda emoción del intento del escritor por prolongar unos minutos una vida truncada, que no ha conocido la felicidad sino para morir.

De sus obras existen estas ediciones: *El Señor de Bembibre* (Madrid, 1844). Se han hecho numerosas ediciones posteriores. *Poesías líricas,* Medina y Navarro (Madrid, 1875), prólogo de Gumersindo Laverde Ruiz. *Obras en prosa,* Laverde Ruiz (Madrid, 1883), coleccionadas por J. del Pino y F. de la Vera. *Obras completas,* Atlas (Madrid, 1954), ed. y notas de Jorge Campos, BAE, 74.

XXV. ANTONIO GIL Y ZÁRATE

San Lorenzo de El Escorial, 1793-Madrid, 1861. Hijo de actores. Estudios en Passy (Francia). Cultivador de las ciencias y traductor de autores dramáticos franceses. Catedrático de francés en la Escuela de Comercio (1828). Subsecretario de Enseñanza (1843) y autor de un plan de reforma universitaria. Como crítico, dejó un *Manual de literatura* (1843), de índole escolar, en el que adopta un criterio ecléctico, defendiendo por igual la tragedia clásica y el drama del Siglo de Oro, y varios artículos, de los que sobresale «Teatro antiguo y teatro moderno» (1841), donde postula la creación de un teatro nacional, basado en el Siglo de Oro, el neoclasicismo y el romanticismo.

Fecundo dramaturgo, su producción se halla recogida en *Obras dramáticas,* Baudry (París, 1850). Cultivó la comedia de costumbres con menos garbo que Bretón de los Herreros: *El entrometido* (1825), *Un año después de la boda* (1826), *Don Trifón* (1839) y *Un amigo en el candelero* (1842). Escribió comedias lacrimosas, sentimentales, como *Cecilia, la cieguecita* (1843). La censura le prohibió un temprano drama neoclásico, *Blanca de Borbón,* compuesto en 1825, pero estrenado diez años más tarde.

Gil y Zárate sobresale principalmente en los dramas históricos. Se dividen en dramas de historia extranjera, *Masianello*

(1841), *La familia de Falkland* (1843) y *Guillermo Tell* (1843); y de historia nacional, *Don Alvaro de Luna* (1840) y *El Gran Capitán* (1843). Los mejores son *Guzmán el Bueno* (1842), acertado estudio del conflicto amor-deber, y *Carlos II el Hechizado* (1837), que provocó una gran reacción entre los espectadores. Presenta la imagen de un rey supersticioso y débil, dominado por curas ambiciosos y deshonestos, como Froilán Díaz. Se ataca violentamente la Inquisición y la Iglesia. Gil y Zárate acudió a todos los recursos más efectistas del romanticismo para componer esta obra.

XXVI. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Camagüey, 1814-Madrid, 1873. Dio muestras de temprana inclinación a las letras y precocidad sentimental. Rompió el compromiso matrimonial (1830) con un isleño millonario y, acompañando a su padrastro, pasó a España (1836). En La Coruña conoció el primer fracaso amoroso. De allí marchó al sur (1838-39). En Sevilla intimó con Ignacio Cepeda y Alcalde, de quien estuvo enamorada toda su vida: la *Autobiografía y cartas* publicadas en 1907 por Lorenzo Cruz de Fuentes han rescatado parte de la historia amorosa, que tanto hizo sufrir a la poetisa. Adoptó por entonces el seudónimo de «La Peregrina».

En Madrid (1840) logró numerosas amistades y grandes éxitos literarios. Se la conocía por el apelativo familiar de Tula. Se casó (1846) con Pedro Sabater, inválido y escritor, al que cuidó maternalmente hasta su muerte. Candidata a la Real Academia (1853), no fue elegida; le quedó, en consecuencia, un profundo resentimiento feminista. Celebró segundo matrimonio (1855) con el coronel Domingo Verdugo, apadrinado por los reyes. Buscando la salud de su marido, herido en un atentado, se fueron a Cuba (1859), donde sus paisanos la honraron, y ella dirigió la revista *El Album Cubano*. Muerto el marido y tras breve estancia en Estados Unidos, regresó a Madrid (1864). Los últimos días fueron de crisis nerviosas y neurótica religiosidad, falleciendo casi olvidada de todos.

El teatro original de la Avellaneda abarca dramas históricos, dramas románticos y comedias. En la edición definitiva de sus *Obras literarias* introdujo muchas modificaciones en relación con

la primera versión, eliminando lo prolijo, lo lírico y lo más falsamente romántico. Los dramas históricos están en la línea de Ventura de la Vega por su moderación de recursos y su historicismo. Tratan temas medievales *Munio Alfonso* (1844), *El Príncipe de Viana* (1844) y *Flavio Recaredo* (1851), y temas bíblicos *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858). La preocupación religiosa es una constante de casi todos.

Los dramas románticos reflejan problemas autobiográficos: *Errores del corazón* (1852) y *Tres amores* (1858), ambos en prosa, intentan definir la existencia y naturaleza del amor en los conflictos del instinto y la razón. Entre sus comedias destacan *La hija de las flores* (1852), sobre el amor de una muchacha que se creía flor, y *Los oráculos de Talía o los duendes en palacio* (1855), acerca de Valenzuela, el valido de Carlos II.

Como poetisa, la escritora cubana oscila entre el neoclasicismo proveniente de Quintana y Gallego y el romanticismo nacido de su propia experiencia. A la primera escuela pertenecen varias composiciones, escasamente originales, dedicadas a pájaros y flores («A una tórtola», «A una mariposa», «A una acacia»), y las elegías que le suscitó la muerte de Heredia, Quintana y Espronceda. A la poesía romántica llevó su propio corazón, a veces con excesiva inmediación para conseguir calidad artística. Su patria, Cuba, le inspiró el soneto «Al partir» y el poema «A la poetisa habanera Luisa de Franchi-Alfaro», en los que se reitera la nota de añoranza y evocación del paisaje tropical.

El amor le hizo cantar dolorosamente sus sentimientos de anhelo, felicidad, abandono, melancolía, tristeza vital. Vale la pena retener, entre los títulos, «A Él», apasionada confesión amorosa, y las dos resignadas elegías a la muerte de su primer marido. Abunda también el tema religioso; pero, como es usual en los románticos, no se encara con intimidad. La Avellaneda prefiere asuntos bíblicos o celebrar en tonos retóricos la grandeza de Dios y de la fe: tal, en «La Cruz» y el soneto «A Dios». Su mejor composición religiosa resulta «Dedicación de la lira a Dios». Gertrudis contribuyó notablemente a la renovación de la métrica.

Sus novelas no carecen de interés, sobre todo si se tiene en cuentra la pobreza del género en España. *Sab* (1841), la más celebrada, representa una protesta social contra la esclavitud vigente todavía en Cuba: narra la historia de un mulato, enamorado de la hija del amo, que nunca podrá hacer suya. En la línea

social se encuentra asimismo *Espatolino* (1844), historia de un bandolero cuyas acciones se justifican como rebelión contra la maldad de la sociedad. *Dos mujeres* (1842), sentimental, refiere el amor de dos mujeres por el mismo hombre. *Guatimozín* (1846) es una novela histórica sobre la conquista de México, teniendo como nudo los amores de Velázquez de León y Teocuixpa, hija de Moctezuma. La autora muestra admiración por los aztecas y respeto por Cortés, a quien retrata como hábil general y conquistador no violento.

Las principales ediciones de las obras de la escritora son: *Poesías* (Madrid, 1841), con prólogo de J. N. Gallego. *Obras literarias* (Madrid, 1869-71), corregidas por la autora, con prólogo de J. N. Gallego, «Noticia biográfica», por N. Pastor Díaz, y «Adición a los anteriores apuntes», por E. G. *Obras* (La Habana, 1914-18), Ed. Nacional del Centenario.

XXVII. RAMÓN LÓPEZ SOLER

Manresa, 1806-Barcelona, 1836. Fundador de *El Europeo* (1823) y *El Vapor* (1833). Estuvo ausente de Barcelona durante la reacción absolutista de 1824. Traductor de Chateaubriand y Hugo. *Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne* (1830) fue novela muy celebrada en su tiempo. Milá y Fontanals, sin embargo, la criticó con bastante dureza. Está escrita bajo la influencia directa de *Ivanhoe,* que se copia en varios pasajes y, por supuesto, en el desarrollo técnico. Lleva un prólogo que pasa por uno de los manifiestos del romanticismo español. Su mayor mérito estriba en la visión melancólica y sentimental de la naturaleza.

Su asunto se refiere a un episodio de las rivalidades entre don Juan II y los Infantes de Aragón: el Caballero del Cisne, Ramiro de Pimentel, combate contra don Pelayo de Luna, hijo del famoso Condestable, por la mano de Blanca de Castromerín, hasta conseguir el triunfo. El hecho da lugar para describir al Aragón y la Castilla de la época, tratando siempre de mostrar la superioridad moral del primero, lo que es un evidente síntoma de regionalismo romántico.

Con el seudónimo de Gregorio Pérez de Miranda, publicó en 1832 tres novelas cortas: *Kar-Osmar,* sobre los amores de un

capitán griego y una española en el siglo XVI; *Jaime el Barbudo,* historia de un bandido catalán, narrada con diálogo ameno y sin digresiones; *Enrique de Lorena,* que tiene como protagonista a Enrique III de Francia. Posteriormente imprimió *El primogénito de Alburquerque* (1833-34), acerca de los amores de Pedro el Cruel y la Padilla.

XXVIII. JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS

Gomeznarro, 1816-Zamora, 1894. Miembro del partido republicano; procesado y encarcelado varias veces; exiliado en París (1852); cónsul en Newcastle (1855); larga temporada en Cuba (1857-67 y 1874), donde fundó el periódico *El Moro Muza;* visitas a México y Perú. Hombre de azarosa y novelesca vida, fue también fecundo y curioso escritor, temido por sus violentas sátiras políticas y literarias.

Fundó los periódicos *El Tío Camorra* (1847) y *Don Circunstancias* (1848). Atacó a Espartero en *El baile de las brujas* (1843); a Narváez en *El baile de la piñata;* a María Cristina en *Patifiesto* (1854). Replicó a la actitud antiespañola de Sarmiento con un famosísimo *Sarmenticidio* (1853), demostrándole su ignorancia. Escribió un *Juicio crítico de poetas españoles contemporáneos* (1854), agudo, mordaz y parcial, y unas *Poesías jocosas y satíricas* (1842), que conocieron cuatro ediciones. Intentó también el teatro y la novela. Su novela *La vida en el chaleco* contiene muchos datos personales.

XXIX. RAMÓN DE MESONERO ROMANOS

Madrid, 1803-82. De familia salmantina, sólidamente establecida en el comercio. Cursó estudios de latinidad en el colegio de Blas Sánchez Puertas; pero, incomprensiblemente, no se decidió a seguir en la Universidad. Los sucesos políticos de la época influyeron en él decisivamente: Mesonero mantuvo siempre una actitud liberal moderada. Muerto su padre (1820), hubo de encargarse de la familia y los negocios. Ingresó en la Milicia Nacional (1823) y con ella marchó hasta Sevilla y Cádiz, acompañando al rey y al Gobierno constitucional. Entre 1826 y 1828 arregló con

criterio neoclásico varias comedias del Siglo de Oro; pero nunca llegó a estrenar su única pieza original, *La señora de protección y escuela de pretendientes.*

Realizó varios viajes por Europa (1833, 1840 y 1843), poniéndose al par de los adelantos extranjeros. Se interesó por la mejora de su ciudad natal, de la que fue concejal desde 1846. Primero en una *Memoria* (1835) y luego en un *Proyecto de mejoras generales de Madrid* (1864), propuso una serie de planes de los que arranca el Madrid moderno; desgraciadamente, de él parte también la idea de derribar incluso edificios artísticos por amor a la amplitud callejera. Inspiró la creación de la Caja de Ahorros y de la Sociedad para propagar y mejorar la educación del pueblo; promovió la aparición de El Ateneo y fundó el *Semanario Pintoresco Español* (1836). Todo ello le ganó el respeto de sus conciudadanos: Mesonero ha descrito su *aurea mediocritas* y la fama de que gozaba en la villa en su poema «Mi independencia».

Tras una vida bastante alegre, de aventuras fáciles, se casó (1849) con Salomé de Inchaso, dedicándose desde entonces a la familia. Colaboró entre 1857 y 1861 en la Biblioteca de Autores Españoles con la edición de textos clásicos. Designado cronista oficial de Madrid (1864), el Ayuntamiento le compró la biblioteca, de la que le nombró director perpetuo (1876). En sus últimos años animó una tertulia juvenil: a ella asistía, entre otros, Benito Pérez Galdós, que le es deudor de muchas sugestiones para sus *Episodios* y novelas, como el propio escritor canario reconoció. Ha existido una tendencia a menospreciar a Mesonero por no haber asumido posiciones combativas y satíricas a lo Larra. Tal tendencia, completamente absurda, ignora la variedad de posiciones de la sociedad liberal y el importante papel desempeñado por burgueses conformistas, pero amantes de la cultura y el progreso.

Mesonero se inició como costumbrista con *Mis ratos perdidos* (1822), folleto juvenil de doce artículos, agrupados bajo el nombre de los meses del año. Se perfilan ya temas que revelan al futuro escritor: un baile, la Puerta del Sol, las sociedades patrióticas, las representaciones teatrales en casas particulares. En 1832 comenzó su colaboración en *Cartas españolas,* editando los trabajos allí publicados entre esa fecha y 1835 con el título de *Panorama matritense* (1835). Esos y otros artículos posteriores fueron recogidos como *Escenas matritenses* (1842). Completan su actividad

de costumbrista «Tipos y caracteres» y «Bocetos de cuadros de costumbres». Mesonero adoptó el seudónimo de «El Curioso Parlante».

Aunque recibió impulso inicial de Jouy y Henri Monnier, en seguida se independizó de los modelos. Lo que pretendía conseguir al escribir artículos de costumbres lo resume en el primero, «Las costumbres de Madrid» (1832): testimoniar el cambio social, pues lo tradicional iba dejando el paso a lo nuevo; ofrecer una imagen exacta de España frente a las falsedades de los extranjeros; reflejar con gracia, sencillez y veracidad la realidad cotidiana; presentar un cuadro de todas las clases sociales, aristocracia, burguesía y pueblo. En la nota que luego le añadió defiende su precedencia sobre Larra e insiste en señalar las diferencias con él: no ha intentado ni sátira política ni censura moral, sino tan sólo pintura risueña de una «sociedad privada, tranquila y bonancible».

Más tarde, en la introducción a la tercera edición de las *Escenas,* Mesonero se planteó el problema de la relación entre su obra y la novela. Afirma que había querido escribir un libro con unidad, en que se enlazaran oportunamente los diversos tipos y costumbres, esto es, una novela costumbrista; pero que no pudo hacerlo por falta de ambiente: el fragmento fue su única salida. Estas palabras, sinceras o no, revelan en cualquier caso una intuición de la limitación artística de la propia producción. Y, al mismo tiempo, señalan una de las direcciones de la novela realista posterior: Mesonero, en «La novela» (1839), condenaba como pasadas de moda la histórica y fantástica, y por inmorales la de Balzac, Sand y Sue.

Los artículos de El Curioso Parlante se dividen en tipos y escenas. En ambos se mezclan el diálogo, el estudio de caracteres y una breve acción. A veces se llega muy cerca de la estructura del cuento; tal en «El retrato» (1832) o «De tejas arriba» (1838). Existe también un afán moralizante, probatorio, en función de lo cual se describe y ordena la circunstancia: ello impulsa al autor, a medida que avanza en su carrera, a hacerse más y más discursivo, con perjuicio de la acción y el diálogo. Se emplean nombres significativos, procedimiento que seguiría Pérez Galdós: Don Plácido Cascabelillo designa a un viejo alegre de cascos. No falta ocasionalmente el recuerdo de la literatura clásica: *La Celestina* en

«De tejas arriba» o *La derrota de los pedantes* en «Las sillas del Prado» (1838).

Mesonero reconstruye a través de sus cuadros el aspecto físico de Madrid y gran parte de sus costumbres. Pero, consciente o inconscientemente, aparece muy limitado en cuanto a la representación de las clases sociales. No hay referencias al pueblo, lo que no es de extrañar si se considera el desprecio que por él manifestó en el *Manual de Madrid*. Este desprecio le valió una violenta respuesta anónima, *¡Madrid!* (1833), que le decidió a cambiar de opinión en ediciones sucesivas.

A la aristocracia alude de cuando en cuando, y siempre negativamente: en «Grandeza y miseria» (1832) y «Las niñas del día» (1833) critica la mala educación, el afán de ostentación, la pereza de tal clase. Su predilección está de parte de la burguesía, a la que exalta, pero cuyos defectos no oculta: afán de figurar, en «Pretender por alto» (1832) y «1802 y 1832» (1832); afrancesamiento, en «El extranjero en su patria» (1833); apatía y pereza, contentándose con lo que tiene, en «Tengo lo que me basta» (1838); defectos administrativos, en «La empleomanía» (1832), y «El cesante» (1837).

También las modas literarias atrajeron su atención. Ha dedicado al teatro «La comedia casera» (1832), sobre las representaciones privadas; «Los cómicos en cuaresma» (1832), sobre el modo de contratar actores, su vestuario, papeles usuales y pobreza del espectáculo en provincias; «El teatro por fuera» (1838), acerca del público, disposición de la sala y argumentos en boga. En «Costumbres literarias» (1837) se refiere a la censura fernandina, la dificultad de editar, los honores oficiales que apartan al escritor de su oficio, y al florecimiento romántico, que ha mejorado el panorama. Pero el artículo más conocido es «El romanticismo y los románticos» (1837).

Para valorar debidamente la actitud de Mesonero ante el romanticismo, hay que leer la nota que acompaña al artículo: se propuso satirizar, afirma, los excesos hugólatras, no el movimiento mismo, al que elogia y al que en otras ocasiones hace responsable del renacimiento literario de España. Tras de anotar la dificultad de definir el romanticismo, El Curioso Parlante muestra las exageraciones románticas e imagina la historia de un romántico, su sobrino: describe su traje y peinado, su afición a la poesía sentimental, sus lecturas, sus ensayos de fragmentos poéticos

y dramas históricos, su amor. El pobre muchacho, al fin, se cura de su mal y decide hacerse militar. «El romanticismo y los románticos» es una espléndida instantánea satírica de época, la mejor del autor, sin duda alguna.

Mesonero no se limitó al artículo de costumbres. Es autor de un *Manual de Madrid* (1831), importante para conocer la villa de entonces, complementado por *El antiguo Madrid* (1861), fuente inapreciable de noticias e imprescindible, pues muchas cosas descritas en él han desaparecido. Fruto de sus viajes son unos inéditos «Fragmentos de un diario de viaje», correspondientes al de 1833, y *Recuerdos de un viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841* (1841). Elogia los adelantos extranjeros, pero muestra conformidad con la vida española. Nota la antipatía de los franceses y encuentra a París sombrío y lleno de gentes mal vestidas. Un testimonio curioso resulta el del entierro de Víctor Ducange: nadie asistió, porque en Francia era un escritor oscuro.

Las *Memorias de un setentón* (1880) encierran numerosos datos para recomponer la vida española entre 1808 y 1850. Mesonero trata de ser objetivo, aunque no logra disimular sus simpatías. Se abre el libro con una generosa evocación de Godoy y detalles de la rebelión madrileña contra los franceses. Es justo con las reformas de José I; habla del liberalismo general de los españoles en 1814 ; describe la reacción fernandina; condena los excesos del trienio liberal, pero alaba el constitucionalismo; cuenta el viaje del gobierno a Cádiz, y evoca los últimos días del tirano con cierta nostalgia a través de las fiestas palaciegas de María Cristina.

Particularmente interesantes son las referencias a la situación literaria. No oculta lo que llama «la noche intelectual» de la tiranía, con la censura y el exilio de los que se atrevían a pensar. La tertulia en casa de Gómez de la Cortina (1827) marca para él la aparición de un fermento juvenil nuevo. Cuenta con lujo de detalles la formación de El Parnasillo, enumerando a los asistentes; y más tarde, la del Ateneo y el Liceo. Son inolvidables las páginas dedicadas a los estrenos teatrales, a la juventud romántica, a la muerte del infortunado Larra. En todas ellas se le nota parte integrante del movimiento y orgulloso de la renovación que produjo.

Ediciones más importantes: *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid de 1820 a 1821,* Alvarez (Madrid, 1822). Estuvo perdido hasta que Foulché-Delbosc lo publicó en *Revue his-*

panique (1920). *Manual de Madrid,* Burgos (Madrid, 1831), puesto al día como *Manual histórico, topográfico, administrativo y artístico de Madrid,* Yenes (Madrid, 1854). *Panorama matritense,* Repullés (Madrid, 1835). *Escenas matritenses,* Yenes (Madrid, 1842). Varias ediciones, siendo la más completa la quinta, Gaspar y Roig (Madrid, 1851), con prólogo de Hartzenbusch. *Recuerdos de un viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841,* Burgos (Madrid, 1841). *El antiguo Madrid,* Mellado (Madrid, 1861). *Obras jocosas y satíricas,* Mellado (Madrid, 1862). Aquí aparecieron sus «Tipos y caracteres» y «Bocetos de cuadros y costumbres». *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid,* Ilustración Española y Americana (Madrid, 1880). *Trabajos no coleccionados,* Hernández (Madrid, 1903-05). *Obras,* Renacimiento (Madrid, 1925-26), 8 vol. *Obras,* Atlas (Madrid, 1967), BAE, 199-203, ed. y pról. de Carlos Seco Serrano.

XXX. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

Villafranca del Panadés, 1818-84. Estudios de Derecho y Filosofía en las Universidades de Cervera y Barcelona. Catedrático de Estética e Historia de la Literatura de la Universidad de Barcelona (1845). Gran labor de profesor: entre sus alumnos se cuentan Menéndez Pelayo, Rubio y Lluch, Costa y Llobera, Maragall. Organizador de los Juegos Florales de Cataluña, que presidió en 1859. Excelente conocedor de los clásicos greco-latinos, supo también vivir a la altura del tiempo: ferviente romántico en los años juveniles, dedicó al movimiento un importante artículo, «Clásicos y románticos» *(El Vapor,* 1836); admiró a Goethe y Schiller y fue entusiasta de Walter Scott y el romanticismo histórico, como prueba su trabajo «La moral literaria, contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott» (1842).

Editó un tomo de *Poesías* (1836), la mayoría en español, algunas en catalán. Destacan entre ellas las leyendas. Es autor asimismo de un ensayo semidramático con influencias de Byron y Goethe, *Fasque nefasque.* Antes de obtener la cátedra publicó un *Arte poética* (1844), abierta a las ideas románticas, en forma de prontuario. Después, como fruto de sus clases, surgió una *Estética y teoría literaria* (1857), en que se exponen ideas de Kant

y Hegel y numerosas observaciones individuales sobre el fenómeno artístico.

Pero el nombre de Milá y Fontanals va unido fundamentalmente al de la filología española, de la que legítimamente se considera padre: introdujo y transmitió en escuela los modernos métodos de investigación histórico-literaria. El *Romancerillo catalán* (1853) lo revela excelente folklorista y entendido de la poesía popular. A ésta dedicó un ensayo, *Observaciones sobre la poesía popular* (1853), y numerosas horas de trabajo, que culminaron en *De la poesía heroico-popular castellana* (1874). Allí puntualiza cómo el romancero deriva de la épica, la relación entre épica y crónica, el influjo de la épica francesa en la castellana y otras teorías que sus discípulos han perfeccionado.

Consagró diversos estudios al origen de las lenguas románicas, la épica medieval francesa, el catalán vulgar, la métrica española, los escritores de su época, nacionales y extranjeros. Su nombre pasó las fronteras y fue conocido hasta en Rusia. En *De los trovadores en España* (1861) trazó un amplio panorama de la influencia provenzal. Dejó inéditos unos *Orígenes del teatro catalán.* Su producción fue recogida por Menéndez Pelayo en unas *Obras completas* (1886-93), en ocho volúmenes, que en realidad no son completas.

XXXI. JOSÉ JOAQUÍN DE MORA

Cádiz, 1783-Madrid, 1864. Amistad con Martínez de la Rosa y Alcalá Galiano en Granada y Cádiz. Prisionero en Francia (1809-1814): boda con la francesa Francisca Delauneaux, que le ayudó en sus trabajos. Madrid (1814-23): polémica con Böhl de Faber; colaborador de la *Crónica Científica y Literaria* (1817-20). Londres (1823-26): fundador de *No me olvides* (1824-27) y *Museo Universal de Ciencias y Artes* (1824-26); traductor de *Ivanhoe* (1825); colaborador de Ackerman en los *Catecismos;* amistad con Bernardino Rivadavia, Andrés Bello y Olmedo, a cuyo *Canto a Bolívar* dedicó elogiosa reseña.

Buenos Aires (1827): director de la *Crónica Política y Literaria* (1827) y *El Conciliador* (1827), al servicio del presidente Rivadavia. Chile (1828-31): organizador del Liceo de Chile; fundador del *Mercurio Chileno* (1828-29); redactor de la Constitu-

ción del país. Perú (1831-34): amistad con el satírico Felipe Pardo Aliaga; enseñanza privada. Bolivia (1834-37): actividad política al servicio del presidente Santa Cruz; agente suyo en Londres (1837-43) y Madrid (1843-47). Académico (1848).

Mora interesa más como personalidad que como escritor. Espíritu de la Ilustración, universal en sus conocimientos, deseoso de difundirlos, desempeñó un importante papel en la organización de las nacientes repúblicas suramericanas. No debe ser olvidado en la historia de las relaciones peninsulares con los antiguos dominios ultramarinos. Literariamente está a medio camino entre el neoclasicismo y el romanticismo: defendió aquél contra Faber, pero se dejó impregnar progresivamente por éste a medida que pudo conocerlo directamente en Inglaterra.

Dejando aparte sus escritos de Derecho y Filosofía en función de la enseñanza, así como numerosos artículos y cartas que interesan sobre todo a la historia, conviene retener entre sus obras las *Poesías* (1836 y 1853), casi todas neoclásicas, pero algunas con influencia de Byron, muy elogiadas por Ferdinand Wolf en su *Floresta de rimas castellanas modernas;* las *Leyendas españolas* (1840), ya románticas en su estructura y temas; la *Colección de sinónimos de la lengua castellana* (1855), y algunos cuentos, como «Las dos perdices».

XXXII. FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA

Viana, 1818-95. De familia tradicionalista y religiosa. Estudios en la Universidad de Santiago, donde se ordenó de menores (1832), y en el Seminario de Campo de Santa Susana (1832-1836). Celebró el triunfo de Espartero en el poema «Luchana» (1840). Madrid (1840): estudios de Derecho; periodismo; director del *Semanario Pintoresco Español;* fundador de *El Arpa del Creyente* (1842), *El Padre Cobos* (1854-56) y *El Pensamiento Español* (1860). Vitoria (1850-53): secretario del Gobierno Civil. Diputado por Estella (1856). Secretario particular del Pretendiente (1869), a quien acompañó por Europa.

Profundamente católico y tradicionalista, Navarro Villoslada mantuvo siempre una actitud ideológica intransigente. Atacó a la Universidad, a la que consideraba nido de heterodoxos; se opuso a la libertad de prensa y defendió a ultranza las doctrinas del car-

lismo. Escribió varias novelas históricas, que se caracterizan por su regionalismo vasco-navarro, el esmero estilístico, la excelente documentación y el sentido del humor: *Doña Blanca de Navarra* (1848), *Doña Urraca de Castilla* (1849), *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879). Compuso también una novela autobiográfica, *Historia de muchos Pepes* (1879) de interés para conocer los círculos literarios y periodísticos de Madrid.

XXXIII. EUGENIO DE OCHOA

Lezo, 1815-Madrid, 1872. Hay razones para creerlo hijo de Sebastián Miñano, no de quien le dio el nombre. Estudió con Lista (1821-25) y completó su formación en París (1828-34); asistió aquí al estreno de *Anthony*, de Dumas, primera obra en que se reclamó la presencia del autor, costumbre introducida luego por él en España. Trató a Moratín y Godoy. Su situación le inspiró un doloroso artículo, «El emigrado». De regreso en Madrid fundó *El Artista* (1835-36), la revista más importante del romanticismo español. Vivió de nuevo en París (1837-44), participando decisivamente en la *Colección de los mejores autores españoles*, de Baudry. Miembro de la Real Academia (1847), colaborador de diversos periódicos, amigo de Cecilia Böhl de Faber, consejero de Estado.

Escribió para el teatro *Incertidumbre y amor* (1835), altamente pasional, y *Un día y un año* (1835), que encierra un mensaje de tolerancia para absolutistas y liberales en pugna. Coleccionó parte de sus poesías con el título de *Ecos del alma* (1841). Como otros poetas de la época, Ochoa evolucionó del neoclasicismo al romanticismo. Compuso versos de tipo filosófico, amoroso, descriptivo, político y narrativo. No faltan algunos romances moriscos, y es curioso observar el tema del buen salvaje en «La americana» y «La patria cabaña».

Narrador bien dotado, se le nota familiarizado con Balzac y Hoffman, de quien fue el primer traductor español (1837). A éste quizá debe la idea de escribir cuentos de misterio, como «Luisa» y «El castillo del espectro». El tema del incesto y el suicidio aparece en «Stephen». «Zenobia» refleja un problema político del tiempo: la subyugación de Polonia. «Un caso raro» enlaza con las leyendas de la protección del diablo a cambio del alma. Mayor

importancia revisten sus novelas *El auto de fe* (1837) y *Los guerrilleros* (1855). La primera describe la conducta de Carlos, el hijo de Felipe II, y su extraña muerte. Contiene un severo juicio del monarca. La segunda, situada hacia 1835, tiene por fondo las guerras carlistas y constituye un buen estudio de costumbres.

Ochoa debe ser recordado fundamentalmente por su labor crítica y filológica. Como crítico, expuso sus opiniones en numerosos artículos y en su libros *París, Londres y Madrid* (1861), y *Miscelánea de literatura, viajes y novelas* (1867). De sus juicios teatrales, destacan la actitud negativa ante Zorrilla, en quien no veía un poeta dramático, y el entusiasmo por *Virginia,* obra que consideraba origen del renacimiento de la tragedia en España. En cuanto a la novela, interesa su artículo «Estudios literarios. De la novela en España» (1848). Fue el primero en acoger a Cecilia Böhl de Faber en *El Artista* y reconocer su talento.

El filólogo se manifiesta, sobre todo, en las ediciones de textos. Bajo el título general de *Tesoro del teatro español* publicó en 1838, en la *Colección* de Baudry, *Orígenes del teatro español, Teatro escogido de Calderón de la Barca, Teatro escogido de Lope de Vega, Teatro escogido desde el siglo XVIII a nuestros días.* Y ese mismo año imprimió un *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles,* al que siguieron antologías de prosistas, historiadores, místicos, la edición de *El Quijote* y de no pocos autores contemporáneos. Pocos como Ochoa han contribuido a la difusión de la literatura española. Redactó también un *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (1844) y unos *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso* (1840).

XXXIV. JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO

Ecija, 1808-Madrid, 1885. Estudios de Derecho en Sevilla. Ministro de Fomento. Diputado por Córdoba (1837). Colaboró en varios periódicos y dejó algunos trabajos sobre el Derecho. Coleccionó sus artículos periodísticos con el título de *Literatura, historia y política* (1864), y sus impresiones de viaje en *Italia* (1857). Autor dramático, su nombre va ligado a *Alfredo* (1835), drama romántico, muy elogiado por Espronceda y Donoso Cortés, lleno de excesos y violencias, sobre los amores de un joven por su

madrastra. Como *Don Alvaro,* acaba con un suicidio. Escribió también el drama histórico *Los Infantes de Lara* (1836).

XXXV. NICOMEDES PASTOR DÍAZ

Vivero, 1811-Madrid, 1863. Estudió en el Seminario de Mondoñedo, y Leyes en las Universidades de Santiago y Alcalá. Un temprano amor por una muchacha, a la que recuerda como Lina, muerta en plena juventud, marcó su vida y su obra. Establecido en Madrid (1832), participó en todas las actividades románticas y protegió a Zorrilla, cuya revelación ante la tumba de Larra relata conmovido. Conservador y monárquico; leal a María Cristina; enemigo de Espartero, a quien atacó desde *El Conservador* (1841), periódico fundado por él y Francisco Cárdenas; diputado a Cortes (1843); ministro de Comercio y Educación (1847); miembro de la Real Academia (1847); rector de la Universidad de Madrid (1847-50); embajador en Cerdeña (1854) y Lisboa (1859-61).

Pastor Díaz publicó sus *Poesías* (1840) después de haberlas dado a conocer en *El Artista* y otras revistas; pero a creer sus palabras, las venía componiendo desde 1828. Precede al tomo un prólogo, en que declara que la poesía debe tener una función social y ser expresión del alma del poeta. La segunda afirmación encuentra cabal cumplimiento, pues casi todos sus poemas son reflejo autobiográfico. Alma gallega, obsesionada por la muerte, la soledad y el paisaje brumoso de su tierra, se adelantó, con Gil y Carrasco, a la intimidad desgarrada y saudadosa de Bécquer y Rosalía de Castro. Fue muy estimado y aun imitado por sus contemporáneos: de su poema «Mi inspiración» (1828) deriva Zorrilla su idea de la misión del poeta y la concepción de éste como desterrado en el mundo.

Predominan los poemas amorosos, que giran en torno a dos mujeres, Lina, el amor de su adolescencia, y otra, quizá una aristócrata madrileña a la que pretendió en edad más madura. Las composiciones inspiradas por Lina están llenas de dolor, angustia, visiones tétricas, desconsuelo. Destacan «Al silencio», evocación de las nocturnas citas; «A la muerte», amargo grito de angustia por la desaparición de la amada; «A la luna», donde se combina el paisaje gallego y la *saudade* de la ausente. Las dedicadas a su

segundo amor hablan de la belleza de la amada y la imposibilidad de conseguirla.

Compuso también hermosos poemas descriptivo-filosóficos. El paso del tiempo y la inanidad de la vida del hombre llenan «Al acueducto de Segovia» y «En las ruinas de Itálica». «La sirena del norte» describe el paisaje marinero de Galicia, la aventura cotidiana de sus navegantes y el ansia religiosa que pone en el cielo el fin de la búsqueda. «A la inmortalidad» expresa una duda, quizá íntima, quizá solamente poética, acerca del más allá y la sobrevivencia. Hay que añadir algunas traducciones del francés, un poema en gallego («A alborada») y varias composiciones de circunstancias («A don José Zorrilla»).

Contribuyó al desarrollo de la novelística con dos obras clasificables como sentimentales y altamente autobiográficas. *Una cita* (1837), escrita en 1833, es una novela breve, localizada en Galicia, que revive los amores del autor con Lina y la muerte de ésta. Su desarrollo se acerca al de «La promesa», de Bécquer. *De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima* (1855), publicada previamente en *La Patria,* resulta una novela de clave en que Javier, el protagonista, ha de identificarse con el autor. Narra los amores de un calavera y su conversión religiosa, desde las fiestas mundanas del madrileño palacio de Villahermosa hasta la marcha a China como misionero.

Juan Valera elogiaba el estilo «elevado, fácil y rico», señalaba el predominio del análisis sobre la acción e indicaba que todos los personajes son desdoblamientos del alma lírica del autor. Alababa también el poder descriptivo y calificaba la novela de libro triste, en el que el único consuelo proviene de la religión. No sería osado pensar que el sutil creador de *Pepita Jiménez* la tuviera entre sus modelos. Por otro lado, Alarcón se inspiró en ella para *El escándalo.* Se afirma que la propia vida de Pastor Díaz está en la base de la novela alarconiana. En cualquier caso, *De Villahermosa a la China* ha de ser tenida en cuenta en los orígenes del realismo narrativo.

Pastor Díaz es autor de numerosos artículos de varia índole y diversos libros, fruto de su actividad de periodista, político y orador. *A la corte y a los partidos* (1846) estudia la estructura de los partidos políticos y pide la unión liberal. *Los problemas del socialismo* (1848-49) revela su mentalidad conservadora: se opone a las doctrinas sociales modernas y espera de la religión

la solución de los conflictos de grupo. En colaboración con Francisco Cárdenas escribió una *Galería de españoles célebres contemporáneos* (1842), a la que contribuyó con las biografías del Duque de Rivas y Ramón Cabrera.

De sus artículos de crítica destacan «Del movimiento literario en España» *(Museo Artístico y Literario,* 1837), brillante defensa del romanticismo, y «De las novelas en España» *(El Conservador,* 1841), en el que, a propósito de la aparición de *Sab,* señala la falta de las mismas. Sus *Obras* fueron publicadas por la Real Academia (1866-68) en seis volúmenes, con prólogos de Fermín de la Puente, Hartzenbusch, Ferrer del Río, Valera y Escosura.

XXXVI. PEDRO JOSÉ PIDAL

Villaviciosa, 1799-Madrid, 1865. Marqués de Pidal. Académico (1844). Ministro y embajador. Editor del *Cancionero de Baena* (1851), con un importante prólogo: «De la poesía castellana en el siglo XIV»; de la *Disputa del alma y el cuerpo; Vida de Santa María Egipciaca; Libro de Apolonio; Adoración de los Santos Reyes.* Sostuvo la paternidad de Juan de Valdés sobre el *Diálogo de la lengua.*

XXXVII. PABLO PIFERRER

Barcelona, 1818-48. Infancia pobre. Estudios de Letras y Derecho realizados con gran esfuerzo económico. Colaborador de *El Vapor, El Guardia Nacional, Diario de Barcelona* y otros periódicos. Miembro de la Real Academia de Buenas Letras (1844). Catedrático del Instituto (1847). Murió de tuberculosis. Colaboró entre 1839-42 en la monumental obra *Recuerdos y bellezas de España,* describiendo los monumentos de Cataluña y Baleares: aporta noticias históricas, recoge inscripciones y documentos, algunos desconocidos; inserta canciones y textos en catalán, da juicios atinados y muestra gran admiración por el gótico.

Crítico muy atento a la producción literaria de su época, escribió numerosos artículos sobre teatro, ópera, libros, historia, arte, que se recogieron parcialmente en *Estudios de crítica* (1859).

Es también autor de *Clásicos españoles* (1846), antología destinada al uso de los estudiantes, que lleva una «Noticia de todas las épocas de nuestra prosa», donde se realiza un estudio estilístico de la prosa castellana hasta Larra. Este es muy elogiado por Piferrer.

Cultivó asimismo la narración breve de tipo histórico («El castillo de Monsolíu» y «Cap d'estopa») o de tipo social e imaginario («Cuento fantástico», 1837). Se conserva también un valioso epistolario. Sus poesías fueron publicadas póstumamente por Milá y Fontanals con el título de *Composiciones poéticas* (1851). Se le ha llamado poeta de alma germánica por su popularismo, la melancolía amorosa, la sencillez expresiva y cierta vaguedad de ambiente.

Entre sus poemas merecen figurar en cualquier antología los siguientes. «El ermitaño de Montserrat», leyenda breve o balada: la amada ha prometido consagrarse a Dios si su amado vuelve de la guerra; al regreso, el amado se hace también ermitaño. «Canción de la primavera» reitera el motivo de la esperanza y la alegría a través del estribillo «Ya vuelve la primavera,/suene la gaita, ruede la danza», que acaba amargamente:

La inocencia de la vida
(calle la gaita — pare la danza)
no torna una vez perdida:
Perdí la mía: ¡Ay mi esperanza!

«Retorno de la feria»: la muchacha burlada muere cuando el galán se casa con otra. Contraste de su tristeza con la alegría general que expresa el estribillo: « ¡Hola! , la gaita aliente; /cantad alegremente, alegremente». «Alina y el Genio»: parábola según la cual Alina, la poesía, guiada por el Genio, debe cantar el pasado, no los temas sociales. «La cascada y la campana»: poema simbólico, en el que la primera incita a la desesperación y la segunda a la esperanza, polos de la vida del hombre.

XXXVIII. MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE

Caspe, 1811-Madrid, 1863. Catedrático de Literatura de la Universidad de Zaragoza. Periodista en Madrid, muy hábil para la información comprometedora. Autor de comedias costumbris-

tas, como *Periquillo entre ellas* (1844), y dramas históricos, *El Conde don Julián* (1839). Dejó un tomo de *Poesías ligeras, satíricas y festivas* (1840), en que se contienen algunas sátiras antirrománticas, y unas *Fábulas en verso castellano* (1861-62). Mayor mérito encierra su relato satírico de los sucesos de la época *Tirios y troyanos. Historia tragicómica de la España del siglo XIX* (1841).

XXXIX. JOSÉ MARÍA QUADRADO

Menorca, 1819-Palma, 1896. Fundador de la revista *La Palma* (1840-41), de carácter tradicionalista, y de los periódicos católicos *El Católico* (1842) y *La Fe* (1844). Discípulo y admirador de Balmes. Colaboró en *Recuerdos y bellezas de España* en las partes relativas a Aragón, Asturias, Castilla la Nueva y León. Escribió una documentada *Historia de la conquista de Mallorca* (1850) y recogió sus artículos periodísticos en *Ensayos religiosos, políticos y literarios* (1893-96).

XL. MARIANO ROCA DE TOGORES, MARQUÉS DE MOLÍNS

Albacete, 1812-Lequeitio, 1889. Discípulo de Lista. Ministro. Embajador en Londres, París y el Vaticano. Académico (1837). Muy activo en la restauración borbónica. Amigo sincero de Larra. En sus *Obras poéticas* (1851) cabe distinguir una etapa neoclásica («Oda a la reina doña María Cristina») y otra romántica, compuesta de leyendas y romances históricos. Intentó también la dolora, imitando a Campoamor, cuyo discurso de ingreso en la Academia de la Lengua (1862) contestó, analizando finamente su poesía.

Cultivó el teatro con *El Duque de Alba,* drama leído en El Parnasillo (1831), pero estrenado (1845) con el título de *La espada de un caballero,* y con *Doña María de Molina* (1837), del mismo asunto que *La prudencia en la mujer,* de Tirso, al que, sin embargo, no imita. La crítica le debe un magnífico estudio sobre *Bretón de los Herreros* (1875) y otros trabajos de interés. Hay una colección de sus *Obras,* Madrid, 1881-82.

XLI. GREGORIO ROMERO DE LARRAÑAGA

Madrid, 1814-72. Derecho en la Universidad de Alcalá y Madrid. Vida retraída y enferma (Barcelona, 1863-67). Recogió su obra poética en *Poesías* (1841): son sus temas el amor, la tristeza, el paso de la hermosura, el oriente y evocaciones del Siglo de Oro. Admiraba a Garcilaso, a quien dedicó un drama, *Garcilaso de la Vega* (1840). Cultivó también la narración en verso o leyenda en *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841). Dejó una novela sentimental, *La enferma del corazón* (1846-48), y varios dramas históricos, de los cuales obtuvo un buen éxito *Felipe el Hermoso* (1845), en colaboración con Asquerino.

XLII. TOMÁS RODRIGUEZ RUBÍ

Málaga, 1817-Madrid, 1890. Director del Teatro Español. Académico (1860). Ministro de Ultramar. Intendente de Hacienda en Cuba. Con sus *Poesías andaluzas* (1841) inició la poesía regionalista, caracterizada por la fidelidad en el reflejo del lenguaje popular y la presentación de tipos curiosos. En su discurso de ingreso en la Academia habló sobre la «Excelencia, importancia y estado presente del teatro», sosteniendo que el teatro es a la vez copia de la sociedad y escuela de los costumbres.

El teatro de Rodríguez Rubí, hoy completamente olvidado, obtuvo en su época notable éxito, cuya clave son lo mediocre del estilo, la pintura satírica de situaciones y personajes, la convicción ideológica, el abuso de recursos sentimentales y patrióticos y la falta de grandes problemas morales. Supo, pues, manejar los resortes que llevan la masa al teatro. Cultivó la comedia costumbrista, con tendencia a lo regional, como *La venta de Cárdenas* (1842). En la comedia histórica osciló entre la exaltación patriótica o el retrato moral del personaje y estudio de las implicaciones para la modernidad.

De la primera actitud es ejemplo *Isabel la Católica* (1844), que consiguió un gran éxito: finge amores de ésta con el Gran Capitán y traza un glorioso cuadro de la España imperial. De la

segunda, sobresalen *La rueda de la fortuna* (1843), sobre el ascenso político del Marqués de la Ensenada y su comprometida actitud ante una Marquesa de Torrecuso, desconocida en la historia; *La corte de Carlos II* (1846), acerca de las intrigas por la sucesión, espejo de las ocurridas en torno a Fernando VII, y *Bandera negra* (1846), una trama de amor en el revuelto fondo político del reinado de Felipe IV.

Se desenvolvió también con soltura en la alta comedia, siendo en realidad el primero en cultivarla, aunque con poco arte, en *Detrás de la cruz está el diablo* (1842). *El arte de hacer fortuna* (1845) describe la historia de un hombre que alcanza poder jugando a la bolsa a merced de las elecciones políticas. Parece referirse al banquero Salamanca. El mismo tema se repite en su obra maestra *El gran filón* (1874). *La escala de la vida* (1857) es una crítica de la ambición materialista de la mujer; *La familia* (1866) recalca la importancia de la madre; *Fiarse del porvenir* (1874) plantea el dilema de la riqueza o el amor.

XLIII. JACINTO SALAS Y QUIROGA

La Coruña, 1813-Madrid, 1849. Numerosos viajes por América y Europa, relatados parcialmente en *Viajes* (1840), con noticias de interés sobre la literatura cubana. Temprano tomo de *Poesías* (1834), con un prólogo revolucionario, y algunos poemas llenos de *saudade* gallega y romántica. En el tomo se contiene el drama *Claudia*. Fundador de la revista *No me olvides* (1837), continuadora de *El Artista* y sin relación con la del mismo título de Mora.

XLIV. EULOGIO FLORENTINO SANZ

Arévalo, 1828-Madrid, 1881. Estudios en Valladolid. Juventud bohemia. Encargado de negocios en Berlín (1854-56). Periodista ligado a *El Español:* se cuentan de él numerosas y divertidas anécdotas. Traductor de Heine al castellano, influyó así en el desarrollo de la poesía y posibilitó la aparición de Bécquer. Poeta original, destaca entre sus composiciones la «Epístola a Pedro». Autor dramático: *Don Francisco de Quevedo* (1848) es

una excelente reconstrucción del ambiente cortesano de Felipe IV. Quevedo aparece como un hombre digno, de gran distinción, preocupado por el concepto que de él formará el futuro. Se intercalan con acierto poesías suyas. Dejó también una comedia de costumbres, *Achaques de la vejez* (1854).

XLV. ESTANISLAO DE COSCA VAYO

Valencia, 1804. Autor de un libro de versos, *Ensayos poéticos* (1826), y una historia muy leída, *Vida y reinado de Fernando VII* (1842). Ocupa un lugar no despreciable en el desarrollo de la novela. *Los terremotos de Orihuela o Enrique y Florentina* (1829) contiene, dentro de una historia sentimental convencional, un elemento realista como es la descripción del terremoto y de la huerta levantina, y un elemento trágico: la muerte de los amantes por causas extrahumanas.

El Voyleano o exaltación de las pasiones (1827) es una novela autobiográfica en forma epistolar. *Aventuras de un elegante* (1832) incide en el elemento costumbrista. De carácter histórico son *La conquista de Valencia por el Cid* (1831), escrita en un estilo muy afectado; *Los expatriados* (1834), sobre la expulsión de los moriscos valencianos en el siglo XIII; *Juana y Enrique, reyes de Castilla* (1835), y *La hija del Asia* (1848), de tema asiático.

XLVI. VENTURA DE LA VEGA

Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865. Se trasladó a España (1819) y siguió estudios con Lista, de quien recibió el gusto por un clasicismo moderado. Amigo de los jóvenes románticos, estuvo preso en un monasterio de Madrid por su participación en la sociedad de Los Numantinos. Conservador desde 1836; miembro de la Real Academia (1842); secretario de su majestad (1838); subsecretario de Estado (1844); director del Teatro Español (1847).

Traductor infatigable, dejó ochenta y seis traducciones dramáticas; pero su obra original es escasa: quince comedias, ocho zarzuelas y una ópera, aparte de poesías, artículos de costumbres

y crítica literaria. Sus poesías fueron recogidas primero en *Rimas americanas* (La Habana, 1833), colección en que le corresponden las treinta y siete primeras páginas, y luego en *Obras poéticas* (París, 1866) y *Poesías líricas* (Madrid, 1873). De sus artículos destaca la crítica de *El sí de las niñas* (1848), vibrante defensa de Moratín.

Se inició como dramaturgo con la pieza en un acto *Virtud y reconocimiento* (1824), en elogio de Fernando VII. Dedicó dos obras a Cervantes: *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (1832), que le valió elogios de Larra, basada en el episodio de Cardenio y Dorotea, y *Los dos camaradas* (1867), sobre la vida del Manco de Lepanto. En *El plan de un drama o la conspiración* (1835), en colaboración con Bretón, hay una sátira del romanticismo, por lo truculento de los planes dramáticos, y de las represiones de los liberales exaltados.

Cultivó el drama histórico con *Don Fernando de Antequera* (1847), sobre las luchas de sucesión al trono de Enrique III. La obra sigue fielmente la historia y respeta las unidades de lugar y acción. *La muerte de César* (1866), tragedia en cinco actos, pero sin respeto de las unidades, desenvuelve una complicada intriga en torno a la filiación de Bruto y su actuación en el lamentable episodio. Interesa la tesis de que la tiranía era forzosa, a pesar de la muerte del tirano.

La pieza más famosa de Vega es *El hombre de mundo* (1845), que se considera el arranque de la alta comedia. Desarrolla el tema de que una vida desordenada puede tener malas consecuencias para la paz de un futuro matrimonio. Por la observancia de las unidades, el cuidado del verso y la lección moral, se adscribe al clasicismo; pero por su intriga, los tipos calaveras y el tono sentimental lleva una impronta romántica.

En realidad, todo el teatro de Vega, no sólo esta obra, muestra una andadura vacilante: el autor no se decide a optar por el romanticismo o por el clasicismo y se mueve en un mundo de concesiones a los dos. Entre los precedentes de *El hombre de mundo* se cuentan *Un año después de la boda* (1826), de Gil y Zárate, y *Pruebas de amor conyugal* (1840), de Bretón. Existe una edición de *Obras escogidas,* Montaner y Simón (Barcelona, 1894-95), 2 vol.

XLVII. OTROS ESCRITORES

En el teatro destacaron JOSÉ MARÍA DÍAZ (1800-88), colaborador de Zorrilla en *Traidor, inconfeso y mártir* y autor de *Elvira de Albornoz* (1836), melodrama romántico lleno de duelos, sangre, suicidios y terror. Por su tendencia al melodrama, ha sido calificado de precursor de Echegaray. JOSÉ DE CASTRO Y OROZCO (1808-69) imaginó en *Fray Luis de León* (1837) una historia amorosa del Fraile con Elvira de Mendoza. Sus *Obras poéticas y literarias* se publicaron en 1864. PEDRO CALVO ASENSIO (1821-63) reivindicó frente a los otros románticos la memoria del denigrado monarca en *Felipe el Prudente*. EUSEBIO ASQUERINO (1822-92) y EDUARDO ASQUERINO (1826-92) cultivaron el drama histórico de contenido político liberal, siguiendo a Rodríguez Rubí. En la crítica literaria y otras actividades ocupó brillante posición AURELIANO FERNÁNDEZ GUERRA (1816-94), editor de Ruiz de Alarcón y Quevedo, prologuista de las obras de Hartzenbusch y descubridor de la personalidad de Francisco de la Torre en su discurso de ingreso en la Academia (1853).

Bibliografía

I. GENERAL

Aberne, H.: *El romanticismo en España,* Cork University Press (Cork, 1932).

Almela y Vives, Francisco: *El editor don Mariano de Cabrerizo,* Semana Gráfica (Valencia, 1949).

Almela y Vives, Francisco: *El Fénix (Valencia, 1844-49),* CSIC (Madrid, 1957).

Araújo Costa, Luis: *Biografía del Ateneo de Madrid.* Madrid, 1949.

Artigas Sanz, María C.: *El libro romántico en España,* CSIC (Madrid, 1953-1956).

Ateneo de Madrid: *La España del s. XIX.* Madrid, 1886-87.

Azorín: *Clásicos y modernos,* en *Obras Completas* II, Aguilar (Madrid, 1959).

Baeza, Ricardo: *Clasicismo y romanticismo,* Cía. Iberoamericana de publicaciones (Madrid, 1930).

Balseiro, José A.: «En torno al romanticismo», *Memoria Primer Congreso Lit. Iberoamericana,* México (1940), 45-58.

Barja, César: *Libros y autores modernos,* Campbell's (N. York, 1933).

Baroja, Pío: «Romanticismo y carlismo», *Obras completas,* V, Biblioteca Nueva (Madrid, 1948), 1301-04.

Becher, Hubert: «Nota histórica sobre el origen de la palabra romántico», *BBMP,* XIII (1931), 31-33.

Bertrán y de Amat, F.: *Del origen y doctrinas de la escuela romántica,* G. Gili (Barcelona, 1908).

Blanco García, Francisco: *La literatura española en el siglo XIX,* 3.ª ed., Sáenz de Jubera (Madrid, 1909-10 y 12), 3 vol.

Caba, Pedro: *El hombre romántico,* Colenda (Madrid, 1952).

Cabañas, Pablo: *No me olvides,* CSIC (Madrid, 1946).

Caldera, Ermano: *Primi manifesti del romanticismo spagnolo,* Universitá de Pisa (Pisa, 1962).

Casas Fernández, M.: «El romanticismo en Galicia», *Páginas de Galicia* (Santiago, 1950), 97-196.

Casella, M.: «Agli albori del romanticismo e del moderno rinascimiento catalano», *Revista delle Bibliotheche e degli Archivi,* XXIX (1918), 91-104.

Castro, Américo: *Les grands romantiques espagnoles.* La Renaissance du libre (París, 1923).

Cossío, José M. de: *El romanticismo a la vista,* Espasa-Calpe (Madrid, 1942).

Cossío, José M. de: «Notas de un lector», *BBMP,* V (1923), 340-47.

Cullen, Arthur J.: «El lenguaje romántico de los periódicos madrileños durante la monarquía constitucional» (1820-23), *Hisp.* XLI (1958).

De Capraris, Vitorio: «Il romanticismo spagnolo», *Terzo Programma,* III (1936) 138-85.

Deleito Piñuela, J.: *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea,* Minerva (Barcelona, 1929).

Díaz-Plaja, Fernando: *Antología del romanticismo español,* Revista de Occidente (Madrid, 1959).

Díaz-Plaja, Fernando: *La vida española en el siglo XIX,* A. Aguado (Madrid, 1952).

Díaz-Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español,* Espasa-Calpe (Madrid, 1936).

Dornhoff, J.: *Joham Nikolaus Böhl de Faber, ein Vorkampfer der Romantik in Spanien.* Hamburg, 1925.

Entrambasaguas, Joaquín: *Determinación del romanticismo español y otros ensayos,* Apolo (Barcelona, 1939).

ESCOBAR, José: «Política y romanticismo», *CH*, LVII (1964), 643-46.
FARINELLI, Arturo: *Il romanticismo nel mondo latino*, Bocca (Torino, 1927).
FARINELLI, Arturo: «Le romantisme et l'Espagne», *RLComp*, XVI (1936), 670-90.
FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Granada en la literatura romántica española*, Academia Española (Madrid, 1951).
FERNÁNDEZ CARVAJAL, R.: «El pensamiento español en el siglo XIX», *Historia general de las literaturas hispánicas* IV, Barna (Barcelona, 1957), 342-69.
FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Fernando: *Mis memorias íntimas*. Rivadeneyra (Madrid, 1886-89).
GANDÍA, Enrique: *Orígenes del romanticismo*, Atalaya (Buenos Aires, 1946).
GARCÍA, Salvador: «Una revista romántica: *El Observatorio Pintoresco* de 1837», *BBMP*, XL (1964), 337-59.
GARCÍA MARTÍ, Victoriano: *El Ateneo de Madrid*, Dossat (Madrid, 1948).
GARCÍA MERCADAL, José: *Historia del romanticismo español*, Labor (Barcelona, 1943).
GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800 - 33*, Archivos (Madrid, 1934-36).
GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: «Sobre *El Vapor*, periódico de Barcelona». *Amigos de Zorrilla*. Valladolid, 1933, 17-22.
GRASES, PEDRO: «La trascendencia de los escritores españoles e hispanoamericanos en Londres», *Boletín del Instituto cultural venezolano británico*, II (Caracas, 1943), 101-75.
GUARNER, Luis: *El Europeo*, CSIC (Madrid, 1954).
HARTZENBUSCH, Eugenio: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1561 al 1870*. Rivadeneyra (Madrid, 1874).
HUBBARD, G.: *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*. París, 1876.
JEFFERS, Coleman R.: «Medievalism in the Writings of the Spanish Romanticist», *Disertations Abstracts*, XIV. University of Iowa, 1954.
JOVER, José María: «Alberto Lista y el romanticismo español», *Arbor*, LXXIII (1952), 127-36.
JURETSCHKE, Hans: «Die Deutung der deutschen Romantik durch Bohl in Spanien», *Spanische Forschungen*, XII (1956), 147-91.
JURETSCHKE, Hans: *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Ateneo (Madrid, 1954).
JURETSCHKE, Hans: «Las revistas románticas españolas y su valor historiobiográfico», *Arbor*, X (1948), 409-21.
JURETSCHKE, Hans: «Del romanticismo liberal en Cataluña», *RL*, VI (1954), 9-30.
KING, Edmund L.: «What is Spanish Romanticism?», *Studies in Romanticism*, II (1962), 1-11.
LABRA, Rafael María de: *El Ateneo de Madrid*, Alaria (Madrid, 1878).
LEDESMA MIRANDA, R.: *El Ateneo en su antiguo marco*, Ateneo (Madrid, 1961).
LE GENTIL, George: *Les revues littéraires de l'Espagne péndant la première moitié du XIX siècle*, Hachete (París, 1919).
LLORENS CASTILLO, Vicente: *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-34)*, Colegio de México (México, 1954).
MARÍAS, Julián: «Un escorzo del romanticismo», *Ensayos de convivencia*. Buenos Aires, 1955.
MC CLELLAND, I. L.: *The Origins of the Romantic Movement in Spain*, Institute of Hispanic Studies (Liverpool, 1937).
MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *La literatura española en el siglo XIX*. Gráfica Universal (Madrid, 1921).
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Aldus (Santander, 1953).
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Aldus (Santander, 1940).
MERCADER RIBA, Juan: *El siglo XIX*. Seix y Barral (Barcelona, 1957).
MERIMÉE, Henri: *L'école romantique et l'Espagne au XIX siècle*. Toulouse, 1890.
OSSORIO Y BERNARD, M.: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1903.
PEERS, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. Gredos (Madrid, 1954).
PEERS, E. Allison: «The term Romanticism in Spain», *RH*, LXXXI (1933), 411-18.
PEERS, E. Allison: «Some Spanish Conceptions of Romanticism», *MLR*, XVI (1921).
PEERS, E. Allison: «Later Spanish Conceptions of Romanticism», *MLR*, XVIII (1923), 37-50.
PEERS, E. Allison: «Literary Ideas in Spain 1839-54», *MLR*, XXI (1926), 44-54.
PEERS, E. Allison: «The Literary Activities of the Spanish *Emigrados* in En-

gland (1814-34), *MLR,* XIX (1924), 315-24 y 445-58.
PEERS, E. Allison: «Periodical Contributions of Sevilla to Romanticism», *BH,* XXIV (1922), 198-202.
PIÑEYRO, Enrique: *El romanticismo en España.* Garnier (París, 1904).
PITOLLET, Camille: *La querelle caldèronienne.* F. Alcan (París, 1909).
RÍO, Ángel del: «Present Trends in the Conception and Criticism of Spanish Romanticism», *RR,* XXXIX (1948), 229-48.
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Catálogos de libreros españoles (1661-1840).* Larega (Madrid, 1945).
ROGERS, Paul P.: «A Note on the Neoclassic Controversy in Spain», *PQ,* XI (1942), 85-87.
ROMERO MENDOZA, Pedro: *Siete ensayos sobre el romanticismo español.* Diputación (Cáceres, 1960).
SABATER, Gaspar: *La Palma,* CSIC (Madrid, 1950).
SALAZAR, Adolfo: *El siglo romántico.* Yagües (Madrid, 1936).
SCHUMACHER, John N.: «Integrism: A Study in XIX th. Century Spanish Political-Religious Thought», *Catholic Histocial Rev.,* XLVIII (1962), 343-64.
SCHÜRR, F.: «Cervantes y el romanticismo», *Anales Cervantinos,* I (1951), 41-70.
SEBOLD, Russel P.: «Sobre el nombre español del dolor romántico», *Insula,* 264 (XXII). Noviembre, 1968.
SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA: *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900,* CSIC (Madrid, 1968).
SHAW, D. L.: «Towards the Understanding of Spanish Romanticism», *MLR,* LVIII (1963), 190-95.
SHAW, D. L.: «The Antiromantic Reaction in Spain», *MLR,* LXIII (1968), 606-11.
SIMÓN DÍAZ, José: *El Artista,* CSIC (Madrid, 1946).
SIMÓN DÍAZ, José: «Los clásicos españoles en la prensa diaria de Madrid (1830-1900)», *RL,* XXIII (1936), 209-40, y XXIV (1963), 201-37.
SIMÓN DÍAZ, José: *El Alba,* CSIC (Madrid, 1946).
SIMÓN DÍAZ, José: *Semanario Pintoresco Español,* CSIC (Madrid, 1946).
SIMÓN DÍAZ, José: *Liceo literario y artístico,* CSIC (Madrid, 1947).
SIMÓN DÍAZ, José: *El Arpa del Creyente,* CSIC (Madrid, 1947).
SIMÓN DÍAZ, José: *El Reflejo,* CSIC (Madrid, 1947).
TANNENBERG, B. de: *L'Espagne littéraire,* Privat (París-Toulouse, 1903).
TARR, F. Courtney: *Romanticism in Spain and Spanish Romanticism,* Institute of Hispanic Studies (Liverpool, 1939).
TARR, F. Courtney: «Romanticism: a Symposium. Spain», *PMLA.* LV (1940), 35-46 y 59-60.
TASSARA, J.: «El romanticismo en la escuela poética sevillana», *Archivo Hispalense,* 120-21 (1963), 115-29.
TORRE, Guillermo de: «Prisma del romanticismo», *Asomante,* VI (1950), 13-17.
TORRE, Guillermo de: «Grandeza y miseria del espíritu romántico», *Atenea,* CI (1951), 199-212.
TUBINO, Francisco M.: *Historia del renacimiento contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia.* M. Tello (Madrid, 1880).
VALERA, Juan: *Obras completas,* II. Aguilar (Madrid, 1961).
VALVERDE, José María: «Goya y la forma romántica», *Rev. de Ideas Estéticas,* XVII (1959), 3-8.
VALLEJO, César: «El romanticismo en la poesía castellana». Lima, 1954.

II. BIOBIBLIOGRAFÍAS

COSSÍO, José M. de: «Bibliografía decimonónica: Zorrilla, la Avellaneda y Alarcón», *BBMP,* XXXIV (1958), 262-67.
FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *Album biográfico.* Tip. Semanario Pintoresco (Madrid, 1848).
FERRER DEL RÍO, Antonio: *Galería de la literatura española.* Madrid, 1846.
LÓPEZ NÚÑEZ, Juan: *Románticos y bohemios.* Iberoamericana (Madrid, 1929).
MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madoz y Sagasti (Madrid, 1845-50).
MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan: *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos.* Rosa y Bouret (París, 1854).
OCHOA, Eugenio de: *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso.* Baudry (París, S. A.), 2 vol.
OVILLO Y OTERO, Manuel: *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX.* Rosa y Bouret (París, 1859), 2 vol.
PASTOR DÍAZ, Nicomedes, y otros: *Galería de españoles célebres contemporáneos.* Sanchiz (Madrid, 1841-46), 9 vol.
QUADRADO, José M.: *Personajes célebres del siglo XIX* (Madrid, 1842-43), 6 vol.

«The Romantic Movement: a Selective and Critical Bibliography», *PQ*, XXIX (1950) y números siguientes.

III. RELACIONES CON OTROS PAÍSES

Alberich, José: «Un hispanista temprano: Lord Holland», *RL*, VIII (1956), 295-308.

Alonso Cortés, Narciso: *El primer traductor del falso Ossián y los vallisoletanos del siglo XVIII.* Valladolid, 1919.

Avret, Robert: «Una fuente española de *The Spectacles* de Poe», *DHR*, III (1964), 19-34.

Azorín: *Lecturas españolas,* en *Obras completas,* II. Aguilar (Madrid, 1959).

Azorín: *Entre España y Francia,* en *Obras completas,* III. Aguilar (Madrid, 1961).

Bernárdez, Francisco L.: «Vestigios de España en Poe», *La Nación,* 15 de junio 1952.

Bertrand, J. J. A.: *Cervantes et le romantisme allemand.* Rieder (París, 1914).

Bertrand, J. J. A.: *L. Tieck et le théatre espagnol.* Rieder (París, 1914).

Bertrand, J. J. A.: «Voyageurs allemands en Espagne», *BH,* XXII (1920), 37-50.

Bertrand, J. J. A.: «Herder et le Cid», *BH,* XIII (1921), 180-211.

Bertrand, J. J. A.: «Figures d'hispanologues: Dieze, Bouterwek», *BH,* XXIV (1922), 343-60.

Bertrand, J. J. A.: «Federico Schlegel: las conferencias de Viena», *Clavileño,* marzo-abril 1954, 10-13.

Bertrand, J. J. A.: «Goethe en Espagne», *Mèlanges offerts à F. Baldensperger,* I. París, 1930, 39-53.

Brüggemann, Werner: «Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschaung und Dichtung der deutscher Romantik», *Spanische Forschungen* VII (1958).

Buceta, Erasmo: «Opiniones de Southey y Coleridge acerca del *Poema del Cid*», *RFE,* IX (1922), 52-57.

Buceta, Erasmo: «Una traducción de Lope de Vega hecha por Southey», *RR,* XXIII (1922), 80-83.

Buceta, Erasmo: «El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses», *RFE,* X (1923), 1-25.

Buceta, Erasmo: «Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo XIX», *RH,* LXII (1924).

Buceta, Erasmo: «Relaciones anglohispanas», *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla,* II. Madrid, 1927, 300-17.

Buketoff, Turkevich: *Cervantes in Russia.* University Press (Princeton, 1950).

Carilla, Emilio: *El romanticismo en la América hispánica.* Gredos (Madrid, 1958).

Catena, Elena: «Ossián en España», *CL,* IV (1948), 57-95.

Coe, Ada M.: «Richardson in Spain», *HR,* III (1935), 56-63.

Coester, A.: «Influence of the Lyric Drama of Metastasio in the Spanish Romantic Movement», *HR,* VI (1938), 10-20.

Churchman, Philip H.: «Lord Byron's Experiences in the Spanish Peninsula», *BH,* XI (1909).

Churchman, Philip H.: «The Beginnings of Byronism in Spain», *RH,* XXIII (1910), 333-440.

Churchman, Philip H., y Peers, E. Allison: «A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain», *RH,* LV (1922), 227-310.

Esquerra, R.: «Stendhal en Espagne», *RLComp.,* 1936.

Farinelli, Arturo: *Spanien und die Spanische Literature im Lichte der deutschen Kritik und poesie.* Berlín, 1892.

Farinelli, Arturo: *España y su literatura en el extranjero a través de los siglos.* Tello (Madrid, 1902).

Farinelli, Arturo: *Guillermo de Humboldt et l'Espagne.* Bocca (Torino, 1924).

Farinelli, Arturo: *Lope de Vega en Alemania.* Bosa (Barcelona, 1936). Trad. del alemán por E. Massaguer.

Farinelli, Arturo: *Viajes por España y Portugal.* Academia d'Italia (Roma-Firenze, 1942-44), 3 vol.

Foulché-Delbosc, Raymond: «Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal», *RH,* III (1896).

Ferguson, John de Lancy: *American Literature in Spain.* Columbia Universitv Press (N. York, 1916).

Gabbert, Thomas A.: *The Dramas of Dumas Père in Spain.* University of California (Berkeley, 1935).

Gabbert, Thomas A.: «Notes on the Popularity of the Dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-45», *HR,* IV (1936), 176-78.

Gallego Morel, Antonio: *The Alhambra* de Irving y sus traducciones españolas», *RHM,* XXVI (1960), 136-42.

García y García, C.: «Influencia de los escritores románticos ingleses en el romanticismo español», *España y América,* II (1923), 321-36.

GARDINER, C. Harvey: «Prescott's Most Indispensable Aide: P. de Gayangos», *Hispanic-American Historical Review*, XXXIX (1958), 81-115.

HERMAN HESPELT, E.: «Shelley and Spain», *PMLA*, XXXVIII (1923), 887-905.

HOFFMAN, F.: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850.* Princeton University (N. Jersey, 1961).

HURETSCHKE, Hans: «El teatro español y el romanticismo alemán», *FM*, VI (1967), 59-73.

LEATHERS, Víctor L.: *L'Espagne et les espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac.* París, 1931.

LORENZO, Emilio: «Goethe visto por los españoles del siglo XIX», *CH*, LXXXVIII (1957), 53-72.

LYTE, H. D.: *Spanish Literature and Spain in Someol the Leading German Magazines of the Second Half of the XVIII Century.* Madison, 1932.

MARTINENCHE, Ernest: «L'Espagne de T. Gautier», *Hispania*, I (París, 1918).

MARTINENCHE, Ernest: *L'Espagne et le romantisme français.* Hachette (París, 1922).

MARTÍNEZ, Julia: «La influencia de Italia en el romanticismo español», *Anuario cultural Italo-Español*, I (1942).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero Hispánico.* Espasa-Calpe (Madrid, 1953).

MORALES, Ernesto: «Espronceda y los poetas argentinos», *La Prensa.* Buenos Aires, 17 de mayo 1942.

MOREL-FATIO, Ernest: «L'hispanisme dans Victor Hugo», *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (Madrid, 1925), 161-213.

NÚÑEZ ARENAS, Manuel: «Notas acerca de Chateaubriand en España, *RFE*, XII (1925), 290-96.

NORTHUP, G. T.: *George Ticknor's Travels in Spain.* University of Toronto, 1921.

PAGEARD, Robert: *Goethe en España*, CSIC (Madrid, 1958).

PARKER, Adelaida, y PEERS, E. Allison: «The Influence of Victor Hugo on Spanish Drama», *MLR*, XXVIII (1933), 205-16.

PENNEY, Clara L.: *Letters to Pascual Gayangos*, Hispanic Society of America, 1927.

PEERS, E. Allison: «Sidelights on Byronism in Spain», *RH*, L (1920), 359-66.

PEERS, E. Allison: «La influencia de Chateaubriand en España», *RFE*, XI (1924), 351-82.

PEERS, E. Allison: «Minor English Influences on Spanish Romanticism», *RH*, LXII (1924), 440-58.

PEERS, E. Allison: «The Influence of Ossian in Spain», *PQ* (1925), 121-38.

PEERS, E. Allison: «Studies in the Influence of Sir Walter Scott in Spain», *RH*, LXVIII (1926), 1-160.

PFANDL, Ludwig: «Robert Southey und Spanien», *RH*, XXVIII (1913), 1-315.

PITOLLET, Camille: «George Sand et Maiorque», *Hispania*, V (París, 1921).

PITOLLET, Camille: «Víctor Hugo en Madrid, en 1811-13», *Nuestro tiempo*, XXIII (1923), 266-92.

RATHBUN, John W.: «The Philosophical Setting of G. Ticknor's, *History of Spanish Literature*», *Hisp*, XLIII (1960), 37-42.

ROMERA NAVARRO, Miguel: *El hispanismo en Norteamérica*, Renacimiento (Madrid, 1917).

ROGERS, Paul P.: «Spanish Influence on Literature of France», *Hisp*, IX (1926), 205-35.

SÁNCHEZ RIVERO, Ángel: «Merimée en España», *ROc*, II (Madrid, 1923), 115-20.

SARRAILH, Jean: *Enquêtes romantiques France-Espagne*, Les Belles Lettres (París, 1933).

SCHNEIDER, Franz: «E. T. A. Hoffman en España». *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla*, I (Madrid, 1927), 279-89.

SCHWARTZ, W.: *August W. Schlegel Verhältnis zur Spanischen und Portuguesischen Literatur.* Halle, 1914.

SCHEVILL, R.: «George Borow. An English Humoristic in Spain», *The University Chronicle*, XVIII (University of California, 1917).

SORIA, Andrés R.: «Richard Ford y España», *Ínsula*, CXIII, 15 abril 1955, 12.

SPELL, Jefferson R.: *Rousseau in the Spanish World before 1893.* University of Texas (Austin, 1938).

THOMPSON, John A.: *Alexander Dumas Pére and Spanish Romantic Drama.* Louisianna University Press, 1938.

WHITMAN, Iris L.: *Longfellow and Spain.* N. York, 1928.

WILLIAMS, Stanley T.: *La huella española en la literatura norteamericana.* Gredos (Madrid, 1957).

ZELLERS, Guillermo C.: «Influencia de Walter Scott en España», *RFE*, XVIII (1931), 149-62.

IV. TEATRO

ADAMS, Nicholson B.: «Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period», *RR*, XVII (1926), 128-42.

ADAMS, Nicholson B.: «Siglo de Oro Plays in Madrid 1820-50», *HR* (1936), 342-47.

ADAMS, Nicholson B.: «The Grotesque in Some important Spanish Romantic Plays», *Todd Memorial Volumes*, I, 37-46.

ALONSO CORTÉS, Narciso: «El teatro español en el siglo XIX», *Historia general de las literaturas hispánicas*, IV, Barna (Barcelona, 1957), 261-337.

Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX, antología organizada por Pedro de Novo y Colsou, Fontanet (Madrid, 1881), con importantes introducciones.

BRETT, Louis E.: *Nineteenth Century Spanish Plays*, Appleton Century Crofts (N. York, 1935).

CALVO ASENSIO, G.: *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, Rojas (Madrid, 1875).

CALVO REVILLA, Luis: *Autores célebres del teatro del Príncipe o Español*, Imp. Municipal (Madrid, 1920).

Cartelera teatral madrileña: I, años 1830-1839, por el Seminario de Bibliografía Hispánica, CSIC (Madrid, 1961).

COOK, John A.: *Neoclassic Drama in Spain*, Southern Methodist University Press (Dallas, 1959).

COTARELO Y MORI, Emilio: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, 1902.

COTARELO Y MORI, Emilio: «El drama lírico español desde su origen a fines del siglo XIX», *BRAE*, XIX (1932), XX, XXI, XXII y XXIII.

COTARELO Y MORI, Emilio: «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX», *RBAM*, V (1928), 121-39.

DELEITO PIÑUELA, J.: *Origen y apogeo del Género Chico*. Rev. de Occidente (Madrid, 1949).

DELEITO PIÑUELA, J.: «El romanticismo en el teatro español», *Hispania*, II (París, 1919), 36-48 y 177-23.

DÍAZ ESCOBAR, Narciso, y LASSO DE LA VEGA, Francisco: *Historia del teatro español*. Montaner y Simón (Barcelona, 1924).

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: «Perfil del teatro romántico español», *Estudios Escénicos*, VIII (Barcelona, 1963), 29-56.

DUFFEY, Frank M.: «Juan Grimaldi and the Madrid Stage (1823-27)», *HR*, X (1942), 147-56.

El Género Chico. Taurus (Madrid, 1962): Presentación y Sel. de Antonio Valencia.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: «Lista de las obras dramáticas que se han estrenado en los teatros de Madrid en el año de 1846», *Revista literaria de El Español*, segunda época, I (1847), 11-14.

LARRA, F. J. de: *La sociedad española a través del teatro del siglo XIX*. Madrid, 1947.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: «Los albores del teatro romántico en España», *Revista de Archivos*, 1828.

LOMBÍA, Juan: *El teatro*. Sanchiz (Madrid, 1954).

MAZZEO, Guido E.: «Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico», *Hisp*, XLIX (1967), 414-20.

MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Nuevo manual de Madrid*. Madrid, 1853.

MESONERO ROMANOS, Ramón de: «Los autores dramáticos de 1836 a 1843», *Ilustración Española y Americana*, 2.º, 1881, 151.

MONTANER, Joaquín: *El teatro romántico español*. Casa de Caridad (Barcelona, 1928).

PEAK, Hunter: *Social Drama in XIX th. Century Spain*. University of North Carolina Press (Chapel Hill, 1964).

ROGERS, Paul P.: «The Drama of Preromantic Spain», *RR*, XXI (1930), 315-24.

ROGERS, Paul, P.: «Dramatic Copyright in Spain before 1850», *RR*, XXV (1934), 35-39.

RUMEAU, A.: «Le thèatre à Madrid à la veille du romantisme», *Hommage E. Martinenche*. París, S. A., 330-46.

SAINZ DE ROBLES, Federico: *El teatro español. Historia y Antología*, VI. Aguilar (Madrid, 1943).

SPARKS, Amy J.: «The Honor Code in Representative Spanish Romantic Dramas», *Dissertation Abstracts*. XXV (Michigan State University, 1964).

VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*. Noguer (Barcelona, 1956).

YXART, José: *El arte escénico en España*, Imp. de la Vanguardia (Barcelona, 1894-96).

YOUNG, Beatrice: «Romanticism in Spain with General Referente to the Drama», *MLN*, XVII, 275-83.

V. POESÍA

ALTOLAGUIRRE, Manuel: *Antología de la poesía romántica española.* Espasa-Calpe (B. Aires, 1954).

AYUSO RIBERA, Juan: *El concepto de la muerte en la poesía romántica española.* Madrid, 1959.

BLECUA, José Manuel: «Antología de la poesía romántica española». Ebro (Zaragoza, 1956).

BOUSSAGOL, G.: «Anthologie des poètes romantiques espagnols». Hatier (París, 1938).

CIPLIJAUSKAITE, Birute: «Las soledades románticas», *Insula,* XV (1960), 5 y 14.

COLFORD, William E.: *Juan Meléndez Valdés. A Study in the Transition from Neoclassicism to Romanticism in Spanish Poetry.* Hispanic Institute (N. York, 1942).

COMBARIZA, D. A.: *Apuntes críticos sobre la lírica española en el siglo XIX.* Bogotá, 1898.

CORTEJOSO, Leopoldo: *El poeta y su secreto. Psicopatología de la lírica romántica.* Sever (Madrid, 1955).

COSSÍO, José M. de: «Sobre el clima prebecqueriano», *Homenaje van Praag,* Plus Ultra (Amsterdam, 1956), 38-43.

DÍEZ TABOADA, Juan M.: «El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX», *FM,* II (1961), 25-55.

HATZFELD, Helmut: «La expresión de lo santo en el lenguaje poético del romanticismo español», *Annuari de l'Oficina Romanica de Linguistica e Literatura,* II (Barcelona, 1929), 271-336.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: «La poesía lírica castellana romántica», *Anales Universidad de Oviedo,* VII (1939), 217-60.

LLORENS, Vicente: «De la elegía a la sátira patriótica», *Studia Philologica. Homenaje D. Alonso,* II. Gredos (Madrid, 1961), 412-32.

MAC ANDREW, R. M.: «Science in Spanish Poetry from Cabanyes (1808-33), to Núñez de Arce (1833-1909), *PQ,* IX (1930), 57-60.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La epopeya castellana a través de la Literatura española.* Espasa-Calpe (B. Aires, 1945).

NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española.* Las Américas (N. York, 1966).

Poetas líricos románticos. Madrid, 1927, 2 vol.

RAMELLI, Matie M.: «The Polimetria of the Spanish Romantic Poets». *Disertations Abstracts,* Standford University, XIV (1941), 72.

REID, J. T.: «Romantic Irony an Satire», *Hisp.,* I special (1934), 81-86.

ROBERTS, Graves B.: *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period,* University of Iowa Press (Iowa, 1936).

VI. NOVELA

ALONSO, Amado: *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La Gloria de don Ramiro,* Instituto de Filología (B. Aires, 1942).

Antología de la novela histórica española. Aguilar (Madrid, 1963). Ed. de Felicidad Buendía.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX,* CSIC (Madrid, 1949).

BAROJA, Pío: «Divagaciones apasionadas», en *Obras completas,* V. Biblioteca Nueva (Madrid, 1948).

BROWN, Reginald F.: «The Romantic Novel in Catalonia», *HR,* XIII (1945), 294-323.

BROWN, Reginald F.: *La novela española 1700-1850,* Dirección General de Archivos y Bibliotecas (Madrid, 1953).

BROWN, Reginald F.: «La novela realista dentro del romanticismo», *Acta Salmanticensia,* X (1956), 495-503.

CURCIO ALTAMAR, A.: «La novela histórico romántica», *Bolívar,* II (1952), 861-90.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés: *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días.* Sáenz de Jubera (Madrid, 1909).

LLORENS, Vicente: «Sobre una novela histórica: *Ramiro, conde de Lucena*», *RHM,* XXI (1965), 286-93.

MONGUIÓ, Luis: «Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX», *RHM,* XVII (1951), 111-27.

MONTESINOS, José F.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX.* Castalia (Valencia, 1955).

NAVARRO VILLOSLADA, Francisco: «Novela española», *Revista literaria de El Español,* I (1847), 129-31.

REGALADO GARCÍA, Antonio: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española.* Ínsula (Madrid, 1966).

STURGIA, Cony: «The Romantic Novel in the XIX th. Century Spain», *Hisp,* XIX, 415-20.

ZELLERS, Guillermo G.: *La novela histórica en España.* Instituto de las Españas (N. York, 1938).

VIAN, F.: *Le origini della narrativa spagnola otocentesca.* Milán, 1956.

VII. COSTUMBRISMO

CORREA CALDERÓN, Evaristo: «Análisis del cuadro de costumbres», *Revista de Ideas Estéticas,* VII (1949), 65-72.

CORREA CALDERÓN, Evaristo: «Los costumbristas españoles del siglo XIX», *BH,* LI (1949), 291-316.

Costumbristas españoles. Aguilar (Madrid, 1950). «Estudio y Sel», por Evaristo Correa Calderón.

HENDRIX, W. S.: «Notes on Collections of Costumbrismo», *HR,* III (1923), 208-21.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: *Costumbristas españoles del siglo XIX,* Universidad (Oviedo, 1932).

MONTESINOS, José F.: *Costumbrismo y novela,* Castalia (Valencia, 1960).

MONTGOMERY, Clifford: *Early Costumbristas Writers in Spain 1750-1830.* Philadelphia, 1931.

UCELAY DA CAL, Margarita: *Los españoles pintados por sí mismos (1843-44). Estudio de un género costumbrista,* El Colegio de México (México, 1951).

VARELA, J. L.: «Introducción al costumbrismo romántico», *Atlántida,* I (1963), 428-35.

VIII. CRÍTICA

ADAMS, Nicholson B.: «Notes on Dramatic Criticism in Madrid, 1828-33», *Studies in Philology,* XLII (1945), 609-16.

CARBALLO PICAZO, Alfredo: «Los estudios de preceptiva y métrica en los siglos XIX y XX», *RL,* VIII (1955), 23-56.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: «Panorama histórico de la erudición española en el siglo XIX», *Arbor,* V (1946), 165-91.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco: *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven,* Gómez Fuentenebro (Madrid, 1867).

MOURELLE-LEMA, Manuel: *La teoría lingüística en la España del siglo XIX,* Prensa Española (Madrid, 1968).

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: «Documentos para la historia de la crítica literaria en España. Un epistolario inédito del siglo XIX», *BBMP,* III (1921), 28 y ss.; IV (1922), 153-70.

IX. ANTONIO ALCALÁ GALIANO

BARRÓN, Carlos C.: «Antonio Alcalá Galiano y la Fontana de Oro», *Hisp.,* XLVII (1964), 91-94.

MARÍAS, Julián: «Antonio Alcalá Galiano», *BRAE,* XL (1964), 327-35.

PEERS, E. Allison: «The First English Professor of Spanish: A. Alcalá Galiano», *Estudios Hispánicos. Homenaje a M. Huntington.* Wellesley College, 1952, 491-97.

WILLIAMS, Margaret A.: «Some State Documents Concerning A. Galiano's Exile in France», *HR,* XXIX (1961), 110-19.

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe: *Alcalá Galiano. El que no llegó.* Espasa-Calpe (Madrid, 1948).

X. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS

BACET, E.: *Observations sur l'histoire de la littérature espagnol de Amador de los Ríos.* París, 1875.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Biografía de Amador de los Ríos.* Madrid, 1918.

XI. BUENAVENTURA CARLOS ARIBAU

MONTOLÍU, Manuel de: *Aribau y la Catalunya del seu tems,* Institut d'Estudis Catalans (Barcelona, 1936).

RIERA Y BERTRÁN, Joaquín: *Biografía de don Buenaventura C. Aribau.* Barcelona, 1883.

XII. JUAN AROLAS

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: *El P. Arolas. Su vida y sus versos,* Suc. Rivadeneyra (Madrid, 1898).

LLUCH ARNAL, E.: «En torno a unas leyendas», *Anales del Centro de Cultura Valenciana,* 1952.

MUNDI, J. H.: «Some Aspects of the Poetry of Juan Arolas», *Liverpool Studies,* 1940.

XIII. WENCESLAO AYGUALS DE IZCO

ARAQUE, Blas María: *Biografía de don Wenceslao Ayguals de Izco.* Madrid, 1881.

XIV. JAIME BALMES

CASANOVAS, Ignacio: *Balmes. Su vida, sus obras y su tiempo,* Biblioteca Balmes (Barcelona, 1942).

FONT Y PUIG, Pedro: *La teoría del conocimiento de Balmes.* Vich, 1955.

ÍNSULA (1948): Número extraordinario dedicado a Balmes, con extensa bibliografía.

LÁZARO CARRETER, Fernando: «Los problemas lingüísticos en el pensamiento de Balmes», *Revista de Filosofía,* XXVII (1942).

MENDOZA, J. de D.: *Bibliografía balmesiana. Ediciones y estudios,* Biblioteca Balmes (Barcelona, 1961).

SAINZ DE ROBLES, Federico: *Balmes,* Cía. Bibliográfica (Madrid, 1964).

XV. SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO

COELLO, Conde de: «El Duque de Ripalda», *Ilustración Española y Americana,* II (1883), 6-7.

GARCÍA, Josefina: «Don Salvador Bermúdez de Castro», *RL,* IV (1953), 73-120.

SAMUELS, Daniel G.: «La poesía de Salvador Bermúdez de Castro», *RHM,* VII (1941), 215-30.

XVI. MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

ALLEN, Rupert: «The Romantic Element in Breton's *Muérete y verás», HR,* XXXIV (1966), 218-27.

ASENSIO, J. M.: «El Teatro de don Manuel Bretón de los Herreros», *La España Moderna,* XCVII (1897), 79-100.

CAMPO, Agustín del: «Sobre la *Marcela* de Bretón», *Berceo,* II (1947), 41-55.

CERVERA, Francisco: «Bretón en el siglo XX y en la intimidad», *Berceo,* II (1947), 11-15.

Corona poética dedicada a honrar la memoria de don Manuel Bretón de los Herreros. Madrid, 1873.

HOWELL, S. E.: «Does Breton's *Marcela* Stem from *Quijote?», MLN,* LIII (1938).

LE GENTIL, Georges: *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la societè espagnole de 1830 a 1860,* Hachette (París, 1909).

MARTÍNEZ CACHERO, José M.: «Homenaje a Bretón de los Herreros», *Berceo,* VIII (1953), 546-56.

QUALLA, G. B.: «Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros», *Hisp.,* XXIV (1941), 71-78.

ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molíns): *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra.* Tello (Madrid, 1883).

SANCHO GIL, F.: *Elogio de Don Manuel Bretón de los Herreros.* Zaragoza, 1886.

SIMÓN DÍAZ, José: «Nuevas fuentes para el estudio de Bretón», *Berceo,* II (1947), 25-40.

YRAVEDRA, L.: «Las figuras femeninas del teatro de Bretón», *Berceo,* II (1947), 17-24.

XVII. MANUEL DE CABANYES

CARRERAS, L.: «El poeta Manuel de Cabanyes», *BHS,* IV (1927), 143-55.

FABRÉ OLIVER, Juan: *Manuel de Cabanyes. Estudio biográfico.* Villanueva y Geltrú, 1889.

MOLIST POL, E.: «Manuel de Chanyes o el secreto milagro», *Correo Literario,* 15 noviembre 1953.

OYUELA, Calixto: *Estudio sobre la vida y escritos del eminente poeta catalán Manuel de Cabanyes.* Ostwald (Buenos Aires, 1881).

PEERS, E. Allison: «Some Notes on Manuel de Cabanyes», *MLN,* XLVII (1932), 487-90.

PEERS, E. Allison: «Manuel de Cabanyes and the Catalan Renaissance», *BHS,* X (1933), 203-07.

PUIG, S.: *El poeta Cabanyes.* Barcelona, 1927.

RIBER, Lorenzo: «El poeta Manuel de Cabanyes», *BRAE,* XXXIV (1954), 59-84.

RIQUER, Martín de: «Don Manuel de Cabanyes», *Revista.* Barcelona, 5 noviembre 1953.

ROMANO COLANGELI, María: *Classicismo e romanticismo in Manuel de Cabanyes.* Milella (Lecce, 1963).

XVIII. MANUEL CAÑETE

Armas y Cárdenas, J. de: «Don Manuel Cañete», en *Estudios y retratos*. Suárez (Madrid, 1911).

Esquer Torres, Ramón: «Epistolario de Manuel Tamayo y Baus a Manuel Cañete», *RL*, XX (1961).

Iribarren, José María: «Viaje a Navarra de un escritor romántico en 1843», *Príncipe de Viana*, VII (1946), 583-91.

Villegas, F. F.: «Manuel Cañete», *La España Moderna*, XXXV (1891), 196-200.

XIX. CAROLINA CORONADO

Diego, Gerardo: «Primavera de Carolina Coronado», *BBMP*, XXXVIII (1962), 385-409.

Gómez de la Serna, Ramón: *Mi tía Carolina Coronado*, en *Obras completas*, I. Ed. Ahr. (Barcelona, 1956).

Muñoz de San Pedro, M.: «Carolina Coronado. Notas y papeles inéditos», *Indice*, 64 (1953), 1 y 21-22.

Sandoval, Adolfo de: *Carolina Coronado y su época*, Lib. General (Zaragoza, 1929).

XX. JUAN DONOSO CORTÉS

Caturelli, Alberto: *Donoso Cortés. Ensayo sobre su filosofía de la historia*, Universidad (Córdoba, 1958).

Chaix-Ruy, J.: *Donoso Cortés, théologien de l'histoire et prophéte*. Beauchesne (París, 1956).

Galindo Herrero, S.: *Donoso Cortés y su teoría política*. Diputación (Badajoz, 1957).

Schramm, Edmund: *Donoso Cortés. Su vida y su pensamiento*. Espasa-Calpe (Madrid, 1936). Trad. del alemán.

Suárez, Federico: *Introducción a Donoso Cortés*. Rialp (Madrid, 1964).

XXI. AGUSTÍN DURÁN

Cutanda, Francisco: «Breves frases leídas a la memoria de Agustín Durán», *Memorias de la Real Academia Española*, I (1870), 582-90.

Simón Díaz, José: «Los papeles de Durán», *Revista de Bibliografía Nacional*, VI (1945), 111-13.

XXII. PATRICIO DE LA ESCOSURA

Brown, Reginald F.: «Patricio de la Escosura as Dramatist», *Liverpool Studies*, 1940, 175-201.

Iniesta, A.: *Don Patricio de la Escosura*, Fundación Universitaria Española (Madrid, 1958).

XXIII. JOSÉ DE ESPRONCEDA

Adams, Nicholson B.: «Notes on Espronceda's *Sancho Saldaña*», HR, V (1957), 304-8.

Alonso Cortés, Narciso.: *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas*, Santarem (Valladolid, 1945).

Allen, Rupert C.: «El elemento coherente de *El Estudiante de Salamanca:* la ironía», *Hispanofilia*, XVII (1963), 105-15.

Banal, Luisa: «Il pessimismo de Espronceda e alcuni raporti col pensiero di Leopardi», *Revista crítica hispanoamericana*, IV (1918), 89-134.

Bassagada, Roger de: *Espronceda. Poesías inéditas. Cartas desconocidas*. Montevideo, 1940.

Bonilla San Martín, Adolfo: «El pensamiento de Espronceda», *La España Moderna*, CCXXXIV (1908), 69-101.

Brereton, Geofrey: *Quelques précisions sur les sources de Espronceda*, París, 1933.

Cabezalí, José M.: «Gestos en Espronceda», *Revista de Estudios Extremeños*, XIII (1957), 95-116.

Caravaca, Francisco: «Notas sobre el humorismo de Espronceda en *El Diablo Mundo*», *RHM*, XXX (1964), 119-25.

Caravaca, Francisco: «Dramatis Personae en *El Diablo Mundo*», *CH*, LIX (1964), 356-72.

Caravaglios, Beatrice: *El canto a Teresa*, Inst. Napolitano de Cultura (Nápoles, 1933).

Casalduero, Joaquín: *Espronceda*, Gredos (Madrid, 1961).

Cascales Muñoz, José: *Don José de Espronceda: su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1914.

Cascales Muñoz, José: *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general*, Toledo, 1932.

Castillo, Homero: «Filosofía y arte de Espronceda», *Hisp.*, XXXIV (1951), 357-362.

CASTRO, Américo: «Acerca de El Diablo Mundo», *RFE,* VII (1920), 374-78.
CERNY, V.: «Quelque remarques sur les sentiments religieux chez Rivas et Espronceda», *BH,* XXXVI (1934), 71-87.
CONSIGLIO, Carlos: «Espronceda y Leopardi», *Escorial,* X (febrero 1944).
CORTON, Antonio: *Espronceda,* Madrid, 1906.
CUEVAS, J. de las: *Genio e ingenio de don José de Espronceda,* Sevilla, 1943.
CHACEL, Rosa: *Teresa,* Nuevo Romance (Buenos Aires, 1941).
CHURCHMAN, Philip H.: «Espronceda's *Blanca de Borbón*», *RH,* XVII (1907), 549-777.
CHURCHMAN, Philip H.: «Byron and Espronceda», *RH,* XX (1909), 5-210.
CHURCHMAN, Philip H.: «Some Espronceda's Miscellany», *RH,* LVI (1922), 508-21.
DÍAZ PLAJA, Fernando: «*Sancho Saldaña* y don Juan», *NRFH,* V (1951), 228-231.
DREPS, J. A.: «Was José de Espronceda an Innovator in Metrics», *PQ,* XVIII (1939), 35-51.
ESQUER TORRES, Ramón: «Presencia de Espronceda en Bécquer», *RFE,* XLVI (1963), 329-41.
FITZMAURICE-KELLY, J.: «Espronceda», *MLR,* IV (1908), 20-39.
FOSTER, David W.: «A Note on Espronceda's Use of the Romance Meter in *El Estudiante de Salamanca*», *Romance Notes,* VII (1965), 16-20.
GARCÍA BLANCO, Manuel: «Espronceda o el énfasis», *Escorial,* XXXIV (agosto 1943).
GARCÍA LORCA, Francisco: «Espronceda y el paraíso», *RR,* XLIII (1952), 198-204.
GONZÁLEZ, Hipólito: *Espronceda,* Ed. Nacional (Madrid, 1950).
GUASP, Gonzalo: *Espronceda,* Aguilar (Madrid, 1929).
HÄMEL, Ángela: *Der Humor bei José de Espronceda,* Krüber (Halle, 1922).
HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro.: «Espinosa y Espronceda», *RFE, VI* (1919), 309.
LENZ, A.: «Contribution à l'etude d'Espronceda», *BH,* LVI (1922), 522-29.
LÓPEZ NÚÑEZ, Juan: «José de Espronceda», *Mundo latino* (Madrid, 1917).
LÓPEZ, José María: *Páginas olvidadas de don José de Espronceda,* Madrid, 1875.
LLORENS, Vicente: «El original inglés de una poesía de Espronceda», *NRFH,* V (1951).
MARRAST, Robert: «Espronceda en Granada: una crónica desconocida», *Revista de Estudios Extremeños,* XVI (1960), 185-91.
MARRAST, Robert: «Lista et Espronceda», *Mèlanges M. Bataillón,* Beret et Fils (Bordeaux, 1962), 498-506.
MARRAST, Robert: *Espronceda. Articles et discours oubliés,* Presses Uni. de France (París, 1966).
MARICHALAR, Antonio: «Espronceda, ademán lírico», *ROc,* LII (1956), 121-45.
MARTINENGO, Alessandro: «Para una nueva edición de Espronceda», *Thesaurus,* XIX (1964), 565-70.
MARTINENGO, Alessandro: *Polimorfismo nel Diablo Mundo de Espronceda,* Bottega d'Erasmo (Torino, 1962).
MAZZEI, Pilade: *La poesía di Espronceda,* Nouva Italia (Firenze, 1935).
NÚÑEZ ARENAS, Manuel: «Nota a *Espronceda* de Alonso Cortés», BH, II (1951), 213-17.
PAOLINI, Gilberto: «Reflexiones sobre *El Diablo Mundo,* de Espronceda», *DH,* V (1966), 1-7.
PATTISON, Walter: «On Espronceda's Personality», *PMLA,* LXI (1946).
PEERS, E. Allison: «Light Imaginery in *El Estudiante de Salamanca*», *HR,* IX (1941), 190-209.
PHILIPS, Allen W.: «Una imagen de José de Espronceda», *Nueva Democracia,* XXXVI (1956), 20-23.
PUJALS, Esteban: *Espronceda y Lord Byron,* CSIC (Madrid, 1951).
REYES, Alfonso: «Espronceda», *ROc,* III (1923).
RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique: *Espronceda: su tiempo, su vida y sus obras.* Madrid, 1883.
SALINAS, Pedro: «Espronceda: la rebelión contra la realidad», en *Ensayos de literatura hispánica,* Madrid, 1958.
SAMUELS, Daniel G.: «Some Spanish Romantic Debts of Espronceda», *HR,* XVI (1948), 157-62.
SEGURA COVARSI, Enrique: «Espronceda y el Tasso», *RL,* IV (1953), 399-412.
SEGURA COVARSI, Enrique: «Espronceda prosista», *Rev. de Estudios Extremeños,* VIII (1952), 63-112.
TEMPLIN, E. A.: «The Romantic Nostalgia of Espronceda», *Hisp.* XIII (1930), 1-6.
TISSERAND, Ch.: «Pour une édition d'Espronceda», *RH,* XLVI (1919), 269-80.
TORRE, Elías: «García de Villalta y Espronceda», *Insula,* XII, 132, 1957.
WARDROPPER, Bruce W.: «Espronceda's *Canto a Teresa* and the Spanish Elegiac Tradition», *BHS,* XL (1963), 89-100.

ZELLARS, William C.: «*Sancho Saldaña* de José Espronceda», *Rev. Interamericana*, IV (1943), 37-40.

XXIV. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN

AZAÑA, Manuel: «Silueta de Estébanez Calderón», en *Valera en Italia*, Madrid, 1929.
CANO, José Luis: «Actualidad de El Solitario», *Clavileño*, VII (1956), 51-55.
CÁNOVAS DEL CASTILLO: *El Solitario y su tiempo*, Madrid, 1883.
CHERBULIEZ, V.: «El poeta don Serafín Estébanez», *La España Moderna*, XX (1890), 113-32.
GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *La Andalucía de El Solitario*, Madrid, 1948.
GÓMEZ MORENO, Manuel: «Unas cartas de El Solitario», *BRAE*, XXXIII (1953), 209-42.
MANZANARES, M.: «El arabismo romántico de Estébanez Calderón», *PMLA*, LXVII (1962), 414-18.
MONTESINOS, José F.: «Nota a El Solitario», *Studia Philologica*. Homenaje Dámaso Alonso, Gredos (Madrid, 1962), 475-92.
SIMÓN DÍAZ, José: *Estébanez Calderón, numismático*, Madrid, 1947.

XXV. MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González*, Atlántico (Madrid, 1931).

XXVI. ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ

ADAMS, Nicholson B.: *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*, Instituto de las Españas (N. York, 1922).
ADAMS, Nicholson B.: «A Spanish Romanticist Parodies Himself: *Los hijos del tío Troneras*», *PMLA*, XLV (1930), 573-77.
ADAMS, Nicholson B., and SALLEY, W. C.: «A Note on the Sources of *Venganza Catalana*», *MLN*, LV (1940), 454-55.
ADAMS, Nicholson B.: «A Note on García Gutiérrez and Ossian», *PQ*, VII 402-04.
ABREU GÓMEZ, Emilio, y ROGERS, Paul P.: «Adiciones a la bibliografía de García Gutiérrez», *HR*, III (1934), 157-58.
BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: «Un poema épico de Antonio García Gutiérrez», en *Anales de la literatura española*, Madrid, 1904.
ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: «La realidad de *El Trovador*», en *Miscelánea erudita*, Madrid, 1957.
FUNES, Enrique L.: *García Gutiérrez: estudio crítico de su obra dramática*, V. Suárez (Madrid, 1900).
JOHNSON, Harvey L.: «Poesías de García Gutiérrez publicadas en revistas mexicanas», *NRFH*, XI (1957), 171-88.
JOHNSON, Harvey L.: «*El Duende de Valladolid*, de García Gutiérrez», *NRFH*, IX (1956), 158-60.
LAMB, N. G.: «Characterization in Some Early Dramas of García Gutiérrez», *Liverpool Studies*, 1940.
LESLIE, John K.: «A García Gutiérrez Problem», *HR*, XVII (1949), 332-34.
RESENBURGER, Karl A.: *Uber den Trovador des García Gutiérrez, die Quelle von Verdi's Oper Il Trovatore*, Berlín, 1911.
ROGERS, Paul P.: «An Unknown Poem by García Gutiérrez», *PQ*, XI, 311-12.

XXVII. GABRIEL GARCÍA TASSARA

BAGO, M. A. de: «Una versión desconocida del soneto "Al Sol", de Tassara», *BBMP*, XIII (1931), 68-69.
CRUZ HERRERA, N.: «Una poesía inédita de Gabriel García Tassara», *Archivo Hispalense*, VIII (1948), 239-40.
GULLÓN, Ricardo: «Tassara, Duque de Europa», *BBMP*, XXII (1946), 132-69.
HERRERO, Javier: «Un poema desconocido de Gabriel García Tassara a F. Caballero», *BHS*, XLII (1966), 117-19.
LAFFÓN, A.: «Un poeta olvidado: el Sevillano García Tassara», *Archivo Hispalense*, VIII (1947), 97-101.
MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Tassara. Nueva biografía crítica*, Madrid, 1928.

XXVIII. JOSÉ GARCÍA DE VILLALTA

NÚÑEZ DE ARENAS, M.: «Don José García de Villalta», *BBMP*, IX (1927), 32-38.

TORRE, Elías: *La vida y la obra de José García de Villalta,* Acies (Madrid, 1959).

XXIX. PASCUAL GAYANGOS Y ARCE

SIMÓN DÍAZ, José: «Cartas de Gayangos a Menéndez Pelayo», *RL,* XVIII (1960), 117-27.

XXX. ENRIQUE GIL Y CARRASCO

COSSÍO, José M. de: «Variantes de una poesía de Enrique Gil», *BBMP,* XII (1930), 311-14.
DIEGO, Gerardo: «Enrique Gil y Bécquer», *La Nación,* B. Aires, 11 marzo 1947.
GAMALLO FIERROS, Dionisio: «Un centenario en voz baja», *La voz de Galicia,* La Coruña, 24 febrero 1946.
GIL, Eugenio: *Un ensueño. Biografía,* León, 1855.
GOY, J. M.: *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y sus escritos,* León, 1944.
GULLÓN, Ricardo: *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco,* Ínsula (Madrid, 1951).
HARTSOOK, John H.: «Bécquer and Enrique Gil», *Hisp.,* XLVIII (1966), 800-805.
LOMBA Y PEDRAJA, José R.: «Enrique Gil y Carrasco: su vida y su obra literaria», *RFE,* II (1915), 139-79.
PEERS, E. Allison: «Enrique Gil y Walter Scott», *Ínsula,* VI, 1946.
RUIZ PEÑA, Juan: «La tierna voz de Enrique Gil», *Ínsula,* VI, 1946.
SAMUELS, Daniel G.: *Enrique Gil y Carrasco. A Study in Spanish Romanticism,* Instituto de las Españas (N. York, 1939).
VARELA JÁCOME, Benito: «Semblanza isabelina de Enrique Gil», *CL,* VI (1949), 105-46.
VARELA JÁCOME, Benito: «Paisaje del Bierzo, en *El Señor de Bembibre*», *Bol. Universidad Santiago,* XIL y X (1947), 147-62.

XXXI. ANTONIO GIL Y ZÁRATE

STOUDEMIRE, S. A.: *The Dramatic Works of Gil y Zárate,* University of North Caroline (Chapel Hill, 1930).
STOUDEMIRE, S. A.: «Don Antonio Gil y Zárate's Birth Date», *MLN,* XLVI (1931), 171-72.
STOUDEMIRE, S. A.: «Gil y Zárate's Translations of French Plays», *MLN,* XLVIII (1933), 321-25.

XXXII. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

ARAMBURU Y MACHADO, M.: *Personalidad literaria de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda,* Madrid, 1898.
ARTIGAS, Miguel: «Dos promesas de la Avellaneda», *BBMP,* I (1919), 69-71.
BALLESTEROS, Mercedes: *Vida de la Avellaneda,* Madrid, 1949.
BLANCHET, E.: «La Avellaneda como poetisa lírica», *Rev. Facultad de Letras,* La Habana, 1914.
BOTI, R. F.: «La Avellaneda como metrificadora», *Cuba contemporánea,* III (1913).
CASTILLO, Aurelia: *Biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda y juicio crítico de sus obras,* Habana, 1887.
COTARELO Y MORI, Emilio: *La Avellaneda y sus obras,* Madrid, 1930.
FIGAROLA-CANEDA, D.: *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bibliografía, biografía e iconografía,* Madrid, 1929.
KELLEY, Edith: «Opiniones sobre la versificación en la lírica de la Avellaneda», *HR,* VI (1938), 337-44.
KELLEY, Edith: «The Centenial of a Great Sonnet», *Hisp.,* XIX, 337-44.
MARQUINA, Rafael: *Gertrudis Gómez de Avellaneda, La Peregrina,* Trópico (Habana, 1939).
PERCAS, Helena: «Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*», *Revista Iberoamericana,* XXVIII (1962), 347-57.
PIÑERA, Virgilio: «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía», *Universidad de La Habana,* 100/03 (1952), 7-38.
PIÑEYRO, Enrique: *Gertrudis Gómez de Avellaneda,* París, 1912.
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: «Epistolario inédito de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Hispanofilia,* VI (1958), 1-52.
WILLIAMS, Edwin B.: *The Life and Dramatic Works of Gertrudis Gómez de Avellaneda,* Philadelphia, 1924.

XXXIII. JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH

BULLERFIELD, M. Ellis: *Two Dramatic Versions of Los Amantes de Teruel*, University of Oklahoma, 1931.

CORBIÈRE, Anthony S.: *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre*, Publications of the University of Pennsylvania (Philadelphia, 1927).

COTARELO y MORI, Emilio: *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel*, separata de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid, 1930).

GALLARDO, José Miguel: «Hartzenbusch y Lemming, *El eco de Madrid*», *MLN*, LI (1936), 379-81.

HARTZENBUSCH, Eugenio: *Bibliografía de Juan Eugenio Hartzenbusch*, Suc. de Rivadeneyra (Madrid, 1900).

HEINERMAN, Theodor: *Cecilia Böhl de Faber y Juan Eugenio Hartzenbusch: una correspondencia inédita*, Espasa-Calpe (Madrid, 1944).

SARRAILH, Jean: «L'histoire et le drame romantique. A propos *d'Alfonso el Casto*», *BH*, XXXVIII (1936), 1940.

XXXIV. MARIANO JOSÉ DE LARRA

ADAMS, Nicholson B.: «A Note on Larra's *No más mostrador*», *Romance Studies Presented to W. Morton Dey*, Chapel Hill, 1950, 15-18.

ADAMS, Nicholson B.: «A Note on Larra's *El Doncel*», *HR*, IX (1941), 218-21.

ALONSO CORTÉS, Narciso: «Un dato para la biografía de Larra», *BRAE*, II (1915), 193-97.

ALONSO CORTÉS, Narciso: «El suicidio de Larra», en *Sumandos biográficos*, 1939.

ATOCHA, Simón de: *Larra*, Cía. Bibliográfica (Madrid, 1964).

AZORÍN: *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*, Renacimiento (Madrid, 1916).

BELLINI, Giuseppe: *La crítica del costumbrismo negli articoli de Larra*, La Goliardica (Milano, 1957).

BELLINI, Giuseppe: *L'opera di Larra e la Spagna del primo ottocento*, La Goliardica (Milano, 1962).

BURGOS, Carmen de: *Fígaro*, Madrid, 1919.

CARAVACA, Francisco: «Notas sobre las fuentes literarias del costumbrismo en Larra», *RHM*, XXIX (1963), 1-22.

CARAVACA, Francisco: «Las ideas de Larra sobre la sátira y los satíricos», *RI*, XXX (1966), 4-25.

CENTENO, Augusto: «La Nochebuena de 1836 y su modelo horaciano», *MLN*, L (1935), 441-45.

COTARELO Y MORI, Emilio: «Los últimos amores de Larra», I (1924), 22-40.

CHAVES, Miguel: *Don Mariano José de Larra. Su tiempo, su vida, sus obras*, Sevilla, 1898.

FOX, E. I.: «Historical and Literary Allusion in Larra's *El hombre menguado*», *HR*, XXXVIII (1960), 341-49.

GARCÍA CALDERÓN, Vicente: «Larra, écrivain français», *RH*, LXXII (1928), 604.

GÓMEZ SANTOS, Marino: *Fígaro o la vida de prisa*, Sánchez (Madrid, 1956).

HENDRIX, W. S.: «Notes on Jouy's Influence on Larra», *RR*, XI (1920), 37-45.

HESPELT, E. H.: «The Translated Dramas of M. José de Larra and Their French Originals», *Hisp.*, XV (1932), 117-34.

HESPELT, E. H.: «Another Note on *El Ladrón*», *MLN*, XLVIII (1933), 325-27.

ÍNSULA 188-89, XVII, julio-agosto 1962, número dedicado a Larra.

JOHNSON, Robert: «Larra, M. de la Rosa and The *Colección de Artículos 1835-37*», *Neophilologus*, L (1966), 316-24.

KERCHEVILLE, F. M.: «Larra and Liberal Thought in Spain», *Hisp.*, XIV (1931), 197-204.

KIRSNER, Robert: «Galdós and Larra», *MLJ*, XXV (1950), 210-13.

LESLIE, John K.: «Fígaro en Lisboa, an Unpublished Article by Mariano José de Larra», *MLN*, LXVIII (1953), 96-100.

LESLIE, John K.: «Larra's Unpublished Anacreontic», *MLN*, LXI (1946), 345-49.

LESLIE, John K.: «Larra's *Tirteida primera*», *HR*, XXI (1953), 37-42.

LOMBA Y PEDRAJA, José R.: *Mariano José de Larra. Cuatro estudios que le abordan o le bordean*, Tip. Archivos (Madrid, 1936).

LORENZO RIVERO, Luis: *Larra y Sarmiento*, Guadarrama (Madrid, 1968).

MACE, Carol E.: «The Day of the Dead of 1836: Figaro in the Cemetery», *Standford Honors Essays*, XVI (1966), 38-44.

MAC GUIRE, E.: *A Study of the Writings of don Mariano José de Larra*, University of California (Berkeley, 1918).

MATTEIS, E. de: *Una definición de Ma-*

riano José de Larra, Aldaba (Buenos Aires, 1959).
MORENO, Rafael Bautista: *Larra,* Espasa-Calpe (Madrid, 1951).
MATEO DEL PERAL, Diego: «Larra: compromiso y libertad en el escribir», *CH,* LXV (1966), 40-58.
MONTANER, Carlos: «Larra, España y la generación del 98», *Asomante,* XXII (1967), 47-49.
NOMBELA Y CAMPOS: *Larra,* Casa Editorial (Madrid, 1906).
PONS, J. S.: «Larra et Lope de Vega», *BH,* XLII (1940), 123-31.
Revista de Occidente, L, mayo 1967, homenaje a Larra.
RUMEAU, A.: «Une copie manuscrite d'oevres inédites de Larra», *HR,* LV (1936), 111-23.
RUMEAU, A.: «Le premier séjour de M. J. de Larra en France», *Mèlanges M. Bataillon,* Feret et Fils (Bordeaux, 1962), 600-12.
RUMEAU, A.: «Larra, poète. Fragments inédits», *BH,* L (1948), 510-20 y LIII (1950), 115-30.
RUMEAU, A.: «M. J. de Larra et le Baron de Taylor», *RIComp,* XVI (1936), 111-23.
RUMEAU, A.: «Un document pour la biographie de Larra: le romance «Al día 1 de mayo», *BH* XXXVII (1935), 196-208.
SÁNCHEZ ESTEBAN, Ismael: *Mariano José de Larra, Fígaro,* Hernando (Madrid, 1934).
TARR, F. Courtney: «Larra's *Duende Satírico del día*», *MP,* XXVI (1928), 31-45.
TARR, F. Courtney: «Larra. Nuevos datos críticos y literarios», *RH,* LXXVII (1929), 246-49.
TARR, F. Courtney: «*El Pobrecito Hablador.* Estudio preliminar», *RH,* LXXXI (1933), 419-39.
TARR, F. Courtney: «Reconstruction of a Decisive Period in Larra's Life», *HR,* V (1937), 1-24.
TARR, F. Courtney: «More Light on Larra», *HR,* V (1936), 89-110.
TRUEBLOOD, Alan S.: «El castellano viejo y la sátira III de Boileau», *NRFH,* XV (1961), 529-38.
ULLMAN, Pierre L.: «Larra's Satire of Parlamentary Oratory During the Ministry of Martínez de la Rosa», *Dissertations Abstracts,* Princeton, XXIII.
UMBRAL, Francisco: *Larra, Anatomía de un dandy,* Alfaguara (Madrid, 1966).
VANDERFORD, Keneth H.: «A Note on the Versification of Larra», *PQ,* XIII, 306-9.
VARELA, José Luis: «Larra y nuestro tiempo», *CH,* XLII (1961), 35-50.
VARELA, José Luis: «Larra ante el poder», *Ínsula,* XIX, 206 (1964), 1 y 7.

XXXV. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA

ALFARO, Arsenio: «Francisco Martínez de la Rosa», *Dissertations Abstracts,* Columbia University, XXVI (1965).
AVRET, E.: «A Brief Examination into the Historical Background of Martínez de la Rosa's *La Conjuración de Venecia*», *RR,* XXI (1930), 132-37.
AVRET, E.: «A Glimpse on the Historical Basis of Martínez de la Rosa's *Aben Humeya*», *RR,* XXIII (1932), 230-36.
DOWLING, John C.: «The Paris Première of M. de la Rosa's *Aben Humeya*», *Homenaje Rodríguez Moñino,* Castalia (Madrid, 1966), 147-54.
FUCILLA, Joseph G.: «Tres poesías desconocidas de Martínez de la Rosa», *Revista Ibeoramericana,* XIX (1954), 41-45.
GODART, L.: *Martínez de la Rosa. Ses oeuvres et sa vie,* Dantu (París, 1922).
MANSOUR, George P.: «An *Aben Humeya* Problem», *Romance Notes,* VIII (1967), 213-16.
MARTÍNEZ DE LA RIVA, M.: *Biografía del excelentísimo señor don Francisco Martínez de la Rosa, y colección de sus más importantes discursos parlamentarios,* Tordesillas, Madrid (1915).
REBOLLO DE SILVA, R. A.: *Memoria acerca de la vida política y escritos de don Francisco Martínez de la Rosa,* Silva J. (Lisboa, 1863).
ROMERO, Leonardo: «Una oda desconocida de Martínez de la Rosa», *RL,* XXI (1962), 78-82.
ROMERO, Leonardo: «Notas sobre Martínez de la Rosa», *RL* (1963), 83-90.
SARRAILH, Jean: *Un homme du état espagnol: Martínez de la Rosa,* Feret et Fils (Bordeaux-París, 1930).
SHEARER, James F.: *The Poética and "Apéndices" of Martínez de la Rosa,* Princeton, 1941.
SOSA, Luis de: *Martínez de la Rosa, político y poeta,* Espasa-Calpe (Madrid, 1930).
TARR, F. Courtney: «An Unnoticed Political Article of Martínez de la Rosa», *RR,* XXIII, 225-30.

XXXVI. JUAN MARTÍNEZ VILLERGAS

ALONSO CORTÉS, Narciso: *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico,* Montero-Cervantes (Valladolid-La Habana, 1913).

BARRANTES, Vicente: «Villergas y su tiempo», *La España Moderna,* LXVI (1894), 53-69.

CHASTENAY, J.: «Une épigramme de Martínez Villergas», *RH,* XVIII (1908), 286, y XXII (1910), 453-56.

XXXVII. RAMÓN DE MESONERO ROMANOS

BERKOWITZ, H. Chonon: *Ramón de Mesonero Romanos. A Study of his Costumbrista Essays,* Cornell University, 1925.

BERKOWITZ, H. Chonon: «Mesonero's Indebtedness to Jouy», *PMLA,* XLV (1930), 553-72.

BERKOWITZ, H. Chonon: «The Memory Element in Mesonero's Memorias», *RR,* XXI (1930), 42-48.

BERKOWITZ, H. Chonon: «Galdós and Mesonero», *RR,* XXIII (1933), 201-205.

COTARELO Y MORI, Emilio: «Elogio biográfico de don Ramón de Mesonero Romanos», *BRAE,* XII (1925), 151-91.

FOULCHÉ-DELBOSE, R.: «Le modèle inavuoé du *Panomara Matritense* de Mesonero Romanos», *RH,* XLVIII (1920), 275-310.

LÓPEZ ARROYO, Sebastián: *Album en honor y recuerdo de don Ramón de Mesonero Romanos,* Montoya (Madrid, 1889).

MOELLERING, William: «Eugenio de Tapia y Mesonero Romanos», *Hisp.,* XXIII (1940), 241-44.

MORÈRE, F.: *Don Ramón de Mesonero Romanos. Scénes de la vie de Madrid,* Garnier (París, 1896).

NÚÑEZ DE ARENAS, M.: «Génesis de unas *Memorias*», *BH,* XLIX (1947), 395-99.

OLMEDILLA PUIG, J.: *Bosquejo biográfico del popular escritor de costumbres don Ramón de Mesonero Romanos,* Hernández (Madrid, 1889).

PORTER, M. E.: «Eugenio de Tapia: A Forerunner of Mesonero Romanos», *HR,* VII (1940), 145-55.

PITOLLET, Camille: «Mesonero Romanos, costumbrista», *La España Moderna,* CLXXVII (1903), 38-53.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Mesonero Romanos. Estudio y antología,* Cía. Bibliográfica (Madrid, 1963).

SARRAILH, Jean: «*Le Manual de Madrid,* de Mesonero Romanos», *RBAM,* II (1925), 159-64.

SIMÓN DÍAZ, José: *La investigación bibliográfica sobre temas españoles,* Inst. Estudios Madrileños (Madrid, 1954).

VARELA HERVÍAS, E.: *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos,* Ayuntamiento (Madrid, 1943).

XXXVIII. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

ARTIGAS, Miguel: *Catálogo inventario de Milá.* Madrid, 1918.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *El doctor don Manuel Milá y Fontanals.* Barcelona, 1908.

OLGUÍN, M.: «The Theory of Spanish Realism in Milá and Revilla», *MLQ,* XIV (1953), 298-30.

REVISTA *L'Acció*: Villafranca del Panadés, 30 agosto 1912. Homenaje a Milá y Fontanals.

ROIG Y ROQUE, José: «Inventari bibliografichi de les obres y escrits de don Manuel Milá y Fontanals», en *Obres catalanes.* Barcelona, 1908.

RUBIO Y ORS, Joaquín: *Noticia de la vida y escritos de don Manuel Milá y Fontanals.* Barcelona, 1887.

XXXIX. JOAQUÍN DE MORA

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis: *Don José Joaquín de Mora.* Santiago de Chile, 1888.

LLORENS, Vicente: «Una publicación romántica olvidada», *NRFH,* VII (1953), 279-90.

MONGUIÓ, Luis: «Don José Joaquín de Mora en Buenos Aires», *RHM,* XXX (1965), 303-28.

MONGUIÓ, Luis: *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos,* University of California Press (Berkeley and Los Angeles, 1967).

WEISINGER, N. L.: «José Joaquín de Mora's Indebtednes to William Blake», *BHS,* XXVIII (1951), 76-92.

XL. FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA

CORNISH, Beatrice Q.: *Francisco Navarro Villoslada,* University of California Press (Berkeley, 1918).

CORNISH, Beatrice Q.: «A Contribution to the Study of the Historical Novels of Francisco Navarro Villoslada», *Homenaje C. Echegaray.* San Sebastián, 1928, 199-234.

SIMÓN DÍAZ, José: «Vida y obra de Francisco Navarro Villoslada», *Revista de Bibliografía Nacional,* VII (1946), 169-220.

SIMÓN DÍAZ, José: «Para la biografía de Navarro Villoslada», *Homenaje Van Praag,* Plus Ultra (Amsterdam, 1956), 117-22.

XLI. EUGENIO DE OCHOA

RANDOLF, Donald A.: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español,* University of California Press (Berkeley, 1966).

XLII. JOAQUÍN FRANCISCO PACHECO

ASENSIO Y TOLEDO, J. M.: *Joaquín Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias.* Sevilla, 1876.

VALDÉS RUBIO, J. M.: «Biografía de don Joaquín Francisco Pacheco», *Ciudad de Dios,* LXXXV (1911), 163-78.

XLIII. NICOMEDES PASTOR DÍAZ

ÁLVAREZ, José M.: «Nota para una edición de la égloga *Belmiro e Benigno,* de Pastor Díaz», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XVIII (1963), 347-56.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA, V (La Coruña, 1911-12), dedicado a Pastor Díaz.

CHAO ESPINA, Enrique: *Pastor Díaz dentro del romanticismo,* CSIC (Madrid, 1949).

GAMALLO FIERROS, Dionisio: «Pastor Díaz y *El Escándalo*», *Hoja Oficial del Lunes.* La Coruña, 15 y 29 de noviembre 1943.

EL IDEAL GALLEGO: La Coruña, 13 de septiembre 1923, dedicado a Pastor Díaz.

KNOX, Robert B.: «La mariposa negra and The Raven», *Simposium,* XI (1957), 111-16.

LEAL INSUA, Francisco: *Pastor Díaz, príncipe del romanticismo.* Castro (Lugo, 1943).

SAMUELS, Daniel G.: «Pastor Díaz, romántico español», *RHM,* IX (1943), 1-16.

VALERA, Juan: «De Villahermosa a la China», Obras completas, II. Aguilar (Madrid, 1961), 115-20.

VALERA, Juan: «Nicomedes Pastor Díaz», *Obras completas,* II. Aguilar (Madrid, 1961), 338-50.

VARELA, Benito: «Una novela romántica de Pastor Díaz», *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XVIII (1963), 314-32.

VALLE MORE, J. del: *Pastor Díaz. Su vida y su obra.* La Habana, 1911.

XLIV. PEDRO JOSÉ PIDAL

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín: *Don Pedro José Pidal. Bosquejo biográfico.* Madrid, 1913.

XLV. PABLO PIFERRER

CARNICER, Ramón: *Vida y obras de Pablo Piferrer,* CSIC (Madrid, 1963).

XLVI. MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE

COMÍN GARGALLO, Gil: «Miguel Agustín Príncipe», *Archivo Filología Aragonesa,* I (1947), 319.

XLVII. JOSÉ MARÍA QUADRADO

ALCOVER, A. M.: *Don Jusep María Quadrado: sa vida, ses obres.* Mallorca, 1919.

HERNÁNDEZ MORA, J.: «Quadrado considerado como poeta lírico y épico», *Revista de Menorca,* XXI (1926), 225-40.

Homenaje a don José María Quadrado. Madrid, 1919.

OLIVER, Miguel S.: *Quadrado, un colaborador de Balmes.* Barcelona, 1910.

XLVIII. MARIANO ROCA DE TOGORES, MARQUÉS DE MOLÍNS

GALLEGO, A. V.: *El marqués de Molíns. Su vida y sus obras.* Albacete, 1912.

RAMÍREZ DE SAAVEDRA, Enrique: *El marqués de Molíns y sus obras literarias.* Madrid, 1902.

XLIX. TOMÁS RODRÍGUEZ RUBÍ

BURGOS, Ana María: «Vida y obra de Tomás Rodríguez Rubí», *RL,* XXIII (1963), 65-102.

SMITH, W. F.: «Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the Alta Comedia», *HR,* X (1942), 53-63.

SMITH, W. F.: «Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849», *HR,* XVI (1948).

SMITH, W. F.: «The Historical Play of Tomás Rodríguez Rubí», *BHS,* XXVIII (1950), 221-28.

L. GREGORIO ROMERO LARRAÑAGA

VARELA, José Luis: *Romero Larrañaga. Su vida y obra literaria,* CSIC (Madrid, 1948).

LI. ÁNGEL DE SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS

ADAMS, Nicholson B.: «The Extent of the Duke of Rivas Romanticism», *Homenaje Rodríguez Moñino.* Castalia (Madrid, 1966), I, 1-7.

ADAMS, Nicholson B.: «A Note on Mme Cottin and the Duke of Rivas», *HR,* XV (1947), 218-21.

AZORÍN: *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España,* Renacimiento (Madrid, 1916).

BORDATO, Esther E.: «Merimée y el Duque de Rivas», Humanidades, XXI (1930).

BOUSSAGOL, Gabriel: *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, Son oeuvre poètique.* Privat (Toulouse, 1926).

BOUSSAGOL, Gabriel: «Ángel de Saavedra, Duc de Rivas, Essai de bibliographie critique», *BH,* XXIX (1927), 5-98.

CAÑETE, Manuel: *Escritores españoles e hispanoamericanos. El Duque de Rivas. El Dr. Don José Joaquín de Olmedo.* Tello (Madrid, 1884).

CARAVACA, Francisco: «Merimée y el Duque de Rivas», *RL,* XXIII (1963), 5-48.

CASALDUERO, Joaquín: «Don Alvaro o el destino como fuerza», *La Torre,* VII (1959), 11-49.

CERNY, V.: «Quelques remarques sur les sentiments religieux chez Rivas et Espronceda», *BH,* XXXVI (1934), 71-87.

CUETO, Leopoldo Augusto de: «Examen de *Don Alvaro o la fuerza del sino*», *El Artista,* III (1936), 106-14.

CUETO, Leopoldo Augusto de: *Índole especial del poeta. Elogio del Duque de Rivas.* Madrid, 1886.

ESTAFETA LITERARIA, LA: 326, 1965, dedicado al Duque de Rivas.

FERNÁNDEZ LARRAIN, Sergio: «Algo del Duque de Rivas a través de un epistolario», *Atenea,* XLIII (1966), 124-249.

FITZGERALD, T. A. Sergio: «An Echo of Our War with Mexico in a Legend of the Duque de Rivas», *MLN,* LVI (1941) 115-18.

FUNES, Enrique L.: *Don Álvaro o la fuerza del sino. Estudio crítico.* Suárez (Madrid, 1899).

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás: *El Duque de Rivas o la fuerza del sino. El hombre y su época.* Aspas (Madrid, 1943).

LEVI, Ezio: *Vite romantice.* Riccardi (Napoli, 1934).

LIÑÁN, José de: *El Duque poeta.* Madrid, 1930.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La leyenda de los infantes de Lara.* Ducazcal (Madrid, 1896).

MIQUEL ROSELL, Francisco: «Valores clásicos y románticos en el teatro del Duque de Rivas», *BBMP,* X (1928), 338-63.

NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel: «El Duque de Rivas, protegido por Merimeé», *RFE,* XV (1928), 388-97.

O'CONNELL, Richard B.: «Rivas, *El desengaño en un sueño* and Grillparzer's *Der Traum in Leben*», *PQ,* XL (1961), 569-76.

PATTISON, Walter T.: «The Secret of don Álvaro», *Symposium,* XXI (1967), 67-81.

PEERS, E. Allison: *Rivas and Romanticism in Spain,* Hodder and Stoughton (London, 1923).

PEERS, E. Allison: «Angel de Saavedra, Duque de Rivas, A Critical Study», *RH,* XLVIII (1923), 1-600.

PEERS, E. Allison: «*The Moro expósito*

and Spanish Romanticism», *Studies in Philology,* XIX (1922), 308-16.
Peers, E. Allison: «Some Observations on *El desengaño en un sueño». Homenaje Menéndez Pidal,* I (1925), 583-87.
Peers, E. Allison: «The Reception of *Don Alvaro*», HR, II (1934), 69-70.
Ribbans, Geofrey: «El regreso de Ángel Saavedra de su destierro en 1834», *RFE,* XLVII (1964), 421-27.
Rosales, Luis: «Vida y andanzas del Duque de Rivas», *BRAE,* XLV (1965), 395-406.
Sacks, Zenia: «Verdi and Spanish Romantic Drama», *Hisp.,* XXVI (1944), 451-65.
Saro, Pilar: «Algunos textos raros de y sobre el Duque de Rivas», *RL,* XXI (1962), 82-85.
Sedwick, B. F.: «Rivas *Don Alvaro* and Verdi's *La forza del destino*», *MLQ,* XVI (1955), 124-29.
Shields, A. X.: «Slidell Mackenzie and the Return of Rivas to Madrid», *HR,* VII (1939), 145-50.
Simón Díaz, José: «El Duque de Rivas en el Seminario de Nobles de Madrid», *RABM,* LIII (1948), 645-52.
Valera, Juan: *El Duque de Rivas,* El Ateneo (Madrid, 1888-89).
Williams, Margaret: «Ángel de Saavedra's Dealing with the Franch Goverment», *BHS,* XXXVI (1960), 106-14.

LII. JACINTO SALAS Y QUIROGA

Alarcos Llorach, Emilio: «Un romántico olvidado: Jacinto Salas y Quiroga», *Castilla,* 1941-43, 161-76.
Brown, Reginald F.: «Salas y Quiroga's, *El dios del siglo,* novela original de costumbres contemporáneas», *BHS,* XXX (1953), 32-40.

LIII. EULOGIO FLORENTINO SANZ

Carrere, Emilio: «De la vida de un poeta», *Ilustración Española y Americana,* LXXXV (1908), 139-42.
Díez Taboada, Juan M.: «Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición», *RL,* XIII (1958), 48-78.
Zarza y Roldán, F.: *Folleto biográfico de tres ilustres hijos de Arévalo,* Ávila, 1910.

LIV. ANTONIO MARÍA SEGOVIA

González Molleda, María L.: «Antonio María Segovia», *RL,* XXIV (1963), 5-48.

LV. VENTURA DE LA VEGA

Ayala, Francisco: «De la eternidad del arte o *El hombre de mundo*», en *Histrionismo y representación,* Buenos Aires, 1944.
Cejador, Julio: «Verdadero nombre del poeta Ventura de la Vega», *Revista Crítica Hispanoamericana,* II (1916), 47-48.
Leslie, John K.: *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre 1820-65.* Princeton, 1940.
Leslie, John K.: «Two Portraits of the Rosas Family: Mármol and Ventura de la Vega», *Hisp.,* XXXV (1952), 315-17.
Lozano Guirao, P.: «El archivo epistolar de don Ventura de la Vega», *RLit,* XIII (1958), 121-72.
Montaner, J.: *El estreno de La Muerte de César, de Ventura de la Vega,* Madrid, 1954.
Montero Alonso, J.: *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo,* Ed. Nacional (Madrid, 1951).

LVI. JOSÉ ZORRILLA

Abrams, Fred.: «The Death of Zorrilla's Don Juan and the Problem of Catholic Ortodoxy», *Romance Notes,* VI (1964), 42-46.
Adams, Nicholson B.: «Don Juan Tenorio, 1877», *RHM,* XXXI (1965), 5-10.
Adams, Nicholson B.: «Zorrilla: a Small poet and a Big Horse», *Romance Notes,* I (1960), 81-82.
Adams, Nicholson B.: *The Pastelero de Madrigal in XIX th. Century Spanish Literature,* University of California (Berkeley, 1925).
Alas, Leopoldo: *La Regenta* (1884), capítulo XVI.
Alonso Cortés, Narciso: *Zorrilla. Su vida y sus obras,* Imp. Castellana (Valladolid), 1917-20, 3 vols.
Alonso Cortés, Narciso: «El Cid y Zorrilla», *RFE,* XXV (1941), 507-14.
Amigos de Zorrilla: Col. de artículos dedicados al poeta, Imp. Castellana (Valladolid, 1933).

ARGÜELLO, Alberto L.: «Zorrilla y *El Diablo Mundo*», *BBMP*, Homenaje a Miguel Artigas, I (1931), 112-18.

AYMERICH, José: «Sobre la popularidad de *Don Juan Tenorio*», *Insula*, XVIII, 204 (1963).

BARLOW, J. W.: «Zorrilla's Indebtednes to Zamora», *RR*, XVII (1926), 303-18.

CAPOTE, Higinio: «Zorrilla en México», *Estudios Americanos*, VII (1954), 155-171.

CASALDUERO, Joaquín: *Contribución al estudio de don Juan en el teatro español*, Smith College (Northampton, 1938), Studies in Modern Languages, XIX.

CASTILLO, Homero: «Algunos recuerdos escénicos en *Don Juan Tenorio*», *Estudios*, III (1954), 15-21.

CERVERA, F.: «Zorrilla y sus editores», *Bibliografía Hispánica*, 1944, 147-90.

CORREA CALDERÓN, Evaristo: «Medinaceli, un poema inédito de Zorrilla», *Hispanofilia*, V (1958), 14-27.

COSSÍO, José M. de: «Sobre las fuentes de la leyenda de Zorrilla: "A buen juez, mejor testigo"», *RFE*, XVIII (1931), 260-61.

COTARELO Y MORI, Emilio: «Zorrilla, académico», *BRAE*, IV (1917).

COTARELO VALLADOR, Armando: *Una cantiga célebre del Rey Sabio*, Marzo (Madrid, 1904).

DAVIDSON, Ned.: «Zorrilla, Darío and "Yo soy aquel"», *Romance Notes*, VI (1966), 131-34.

EGUÍA RUIZ, Constancio: «Un poeta patriótico, Don José Zorrilla», *Razón y Fe*, C (1917), 61-79.

FERNÁNDEZ, Luis: *Zorrilla y el Real Seminario de Nobles*, Fax (Madrid, 1945).

FITZGERALD, T. A.: «Some Notes on the Sources of Zorrilla», *Hisp.*, V (1922), 1-17.

GUASTAVINO, G.: «La leyenda segoviana de "A buen juez mejor testigo"», *Revista de Bibliografía Nacional*, IV (1943), 283-85.

HENESTROSA, Andrés: *México y los mexicanos, 1855-57*, Andrea (México, 1955).

IBÁÑEZ, D.: «Zorrilla, poeta épico», *La Ciudad de Dios*, CXXIX (1922), 16 y siguientes.

IBÁÑEZ, D.: «Zorrilla, poeta legendario», *La Ciudad de Dios*, CXLV (1926), 414-26; CXLVII (1926), 37-55, y CXLVIII (1927) 274-90.

IBÁÑEZ, D.: «Zorrilla, poeta dramático», *La Ciudad de Dios*, CXXXI (1922), 287-95, CXXXII (1922)m 443-45, y CXXXIII (1923), 46 y ss.

LESLIE, John K.: «Towards the Vindication of Zorrilla: the Dumas-Zorrilla Question Again», *HR*, XIII (1945), 288-93.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: «El rey don Pedro en el teatro», *Homenaje a Menéndez Pelayo*, II, Suárez (Madrid, 1889).

MANZINO, Guido: «Sulla semplicitá di Zorrilla», *QI*, XXXI (1965), 81-97.

MANSOUR, George P.: «The *Don Juan Tenorio:* zarzuela of Zorrilla», *Dissertations Abstracts*, Michigan State University, XXVI, 1966.

MARTÍN FERNÁNDEZ, M.: *Estudio crítico biográfico de Zorrilla*, Valladolid, 1889.

MARÍA Y CAMPOS, A. de: *El emperador y el poeta*, México, 1956.

MOGLIA, R.: «Un antecedente de "A buen juez, mejor testigo"», *RFH*, III (1941), 271.

NOZICK, Martín: «Some Parodies of *Don Juan Tenorio*», *Hisp.*, XXXIII (1950), 105-12.

ORTEGA Y GASSET, José: «La estrangulación de don Juan», en *Obras completas, IV*, Rev. de Occidente (Madrid, 1964) 242-50.

ORTEGA Y GASSET, José: *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, en *Obras completas, VI*, Rev. de Occidente (Madrid, 1964), 109 y ss.

PÉREZ DE AYALA, Ramón: «Don Juan», en *Las máscaras*, Calleja (Madrid), 1917.

PINTA LLORENTE, M. de la: *Treinta y tres cartas inéditas de Zorrilla al poeta Emilio Ferrari*, Madrid, 1934.

RAMÍREZ ÁNGEL, E.: *José Zorrilla. Biografía anecdótica*, Mundo Latino (Madrid, 1911).

RAMÍREZ ÁNGEL, E.: *Zorrilla, el más grande poeta de la raza*, Nuestra Raza (Madrid, 1935).

RUBIO, Luz: «Variaciones estilísticas del *Tenorio*», *RL*, XIX (1961), 55-92.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Zorrilla, comentador póstumo de sus biógrafos*, Madrid, 1934.

SÁNCHEZ ESTEBAN, Ismael: *Don Juan Tenorio. Estudio crítico*, 1927.

SANCHO, M.: *Crónica de la coronación de Zorrilla*, Granada, 1889.

SARRAILH, Jean: «Note sur "A buen juez, mejor testigo"», *BH*, XXXIX, 253-54.

SIERRA CORELLA, A.: «El drama *Don Juan Tenorio*, Bibliografía y comentarios», *BH*, 1944, 191-219.

VALBUENA, Antonio: *José Zorrilla. Estudio crítico-biográfico*, *FE* (Madrid, 1889).

Índices

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS EN EL TEXTO

Addison, Joseph: 101, 209.
Alarcón, Pedro Antonio de: 99, 130, 296.
Alberdi, Juan Bautista: 73, 74.
Alcalá Galiano, Antonio: 22, 24, 36, 37, 41, 42, 45, 47, 52, 61, 64, 67, 68, 106, 107, 108, 110, 125, 141, 252, 257, 258, 291.
Alemán, Mateo: 150.
Alfaro, Agustín: 51.
Alfieri, Vittorio: 69, 139, 168.
Alfonso X, el Sabio: 113, 133.
Alighieri, Dante: 49.
Álvarez Cienfuegos, Nicasio: 87, 133.
Amador de los Ríos, José: 25, 107, 258, 259.
Argensola, Bartolomé Leonardo: 114.
Argensola, Lupercio Leonardo: 114.
Aribau, Buenaventura Carlos: 24, 38, 49, 64, 104, 259.
Ariosto, Ludovico: 132, 165, 172.
Aristóteles: 113.
Ariza, Juan: 25, 98, 259.
Arolas, Juan: 24, 29, 43, 60, 87, 260, 261.
Arteaga, Esteban de: 104, 113.
Asquerino, Eduardo: 300, 304.
Asquerino, Eusebio: 25, 51, 304.
Ayguals de Izco, Wenceslao: 24, 60, 99, 262.
Azorín: 23, 131, 143, 144, 189, 236.

Balart, Rafael María: 161.
Balbuena, Bernardo: 113, 257.
Balmes, Jaime: 21, 25, 262, 263, 271, 299.
Balzac, Honoré de: 62, 94, 102, 110, 287, 293.
Bécquer, Gustavo Adolfo: 23, 100, 278, 295, 296, 301.
Belmonte, Luis: 141.
Bello, Andrés: 41, 65, 291.
Bermúdez, Jerónimo: 114.
Bermúdez de Castro, Salvador: 25, 91, 172, 263.
Blanco White, José María: 41, 63, 64, 110.
Boccaccio, Giovanni: 155.
Böhl de Faber, Cecilia: 23, 50, 72, 95, 293, 294.
Böhl de Faber, Nicolás: 23, 35, 36, 37, 42, 43, 48, 63, 67, 106, 291, 292.
Boileau, Nicholas: 101.
Borrow, George: 66.
Bouterwerk, Friedrich: 60, 68, 69, 113.
Bretón de los Herreros, Manuel: 24, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 59, 62, 79, 81, 86, 89, 90, 130, 162, 191, 212, 263 a 268, 273, 281, 303.
Bryant, William Cullen: 72.
Byron, George Gordon (Lord Byron): 36, 43, 45, 58, 63, 66, 133, 142, 170, 171, 180, 258, 279, 290, 292.

Cabanyes, Manuel: 24, 63, 90, 268.
Cabrerizo, Mariano de: 43, 94, 95, 260.
Cadalso, José: 100, 198.
Calderón de la Barca, Pedro: 35, 37, 48, 49, 62, 66, 69, 96, 114, 141, 143, 144, 150, 160, 161, 249.
Campoamor, Ramón: 25, 50, 51, 130, 299.
Cánovas del Castillo, Antonio: 97.
Cañas, Casilda: 98.

Cañete, Manuel: 25, 107, 268, 269.
Carlyle, Thomas: 66, 120.
Carnerero, José María: 49, 102.
Castelar, Emilio: 97, 269.
Castro, Adolfo de: 25.
Castro, Rosalía de: 23, 295.
Cavaleri Pazos: 36.
Cervantes, Miguel de: 63, 66, 68, 69, 114, 149, 160, 172, 208, 303.
Céspedes, Pablo de: 114.
Coleridge, Samuel Taylor: 66.
Cook, Ernest: 38.
Cooper, James Fenimore: 70, 71.
Corneille, Pierre: 57, 115.
Coronado, Carolina: 25, 50, 52, 72, 87, 162, 269.
Cortada, Juan: 96, 97, 259, 270, 279.
Cotin, Mme. de: 60, 133, 139.
Creuzé de Lesser: 60.
Cueto, Leopoldo Augusto de (Marqués de Valmar): 25, 49, 107, 258, 270.
Cueva, Juan de la: 114, 115.
Cushing, Caleb: 71.
Chateaubriand, François René de: 52, 58, 61, 284.

D'Arlincourt, Vizcont de: 43, 94.
Darío, Rubén: 74, 233.
Depping, G. B.: 68, 257.
Descartes, René: 14.
Díaz, Clemente: 103.
Díaz, José María: 304.
Dickens, Charles: 120.
Diderot, Denis: 94.
Díez, Friedrich: 68.
Dieze, Johann Andreas: 68.
Donoso Cortés, Juan: 15, 21, 25, 44, 47, 263, 271, 272, 276, 294.
Dryden, John: 115.
Ducange, Vítor: 209, 289.
Dumas, Alexander: 58, 59, 61, 142, 212, 230, 253, 254, 293.
Durán, Agustín: 15, 24, 37, 42, 43, 44, 50, 51, 67, 106, 113, 210, 272, 274.

Encina, Juan del: 114.
Ercilla, Alonso de: 113.
Escalante, Amós de: 97.
Escosura, Patricio de la: 24, 48, 49, 50, 51, 54, 96, 97, 98, 165, 170, 172, 252, 272, 297.
Espinosa, Pedro de: 132.
Espronceda, José de: 21, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 63, 64, 67, 74, 76, 79, 86, 87, 89, 91, 96, 165 a 188, 203, 215, 246, 249, 269, 272, 278, 279, 283, 294.
Estala, Pedro de: 94.
Estébanez Calderón, Serafín: 24, 49, 102, 103, 273 a 275.

Feijoo, Benito: 100, 104, 198.
Fernández Guerra, Aureliano: 25, 107, 145, 304.
Fernández y González, Manuel: 25, 97, 99, 275, 276.
Fernández de Moratín, Leandro: 72, 114, 162, 194, 265.
Fernández de Moratín, Nicolás: 39, 80, 87, 139, 150, 211, 293, 303.
Fernández de Navarrete, Martín: 72.
Ferrer del Río, Antonio: 25, 51, 107, 162, 170, 252, 276, 297.
Fielding, Henry: 94.
Flores, Antonio: 103.
Florián: 93.
Ford, Richard: 66.
Foscolo, Hugo: 40, 69, 268.
Franklin, Benjamín: 70.

Gallardo, Bartolomé: 274.
Gallego, Juan Nicasio: 43, 46, 110, 271, 283, 284.
Galli, Fiorenzo: 38.
García Gutiérrez, Antonio: 25, 51, 63, 67, 73, 82, 83, 86, 162, 163, 212, 215 a 228, 276.
García de la Huerta, Vicente: 18, 114.
García Tassara, Gabriel: 25, 276.
García de Villalta, José: 71, 96, 277.
Garcilaso de la Vega: 113, 128, 136, 174, 300.
Gautier, Théophile: 61, 230.
Gayangos y Arce, Pascual: 25, 72, 73, 104, 107, 274, 277.
Geller, Christian: 150.
Genlis, Mme. de: 43, 94.
Gil y Carrasco, Enrique: 24, 25, 50, 51, 70, 88, 96, 99, 107, 166, 170, 277, 295.
Gil y Zárate, Antonio: 24, 51, 53, 54, 82, 281, 282, 303.
Giménez Serrano, José: 103.
Goethe, Johan W. von: 67, 68, 69, 184, 220, 290.
Gogol, Nikolai V.: 70.
Gómez de Avellaneda, Gertrudis: 25, 52, 53, 73, 87, 91, 96, 246, 282 a 284.
Gómez Hermosilla, José: 112.
Góngora, Luis de: 17, 113, 128.
González, Diego: 114.
Gorostiza, Eduardo: 16, 41, 80, 212.
Grillparzer, Franz: 69.
Grimm, Jacob L. C.: 68.
Gutiérrez, Juan María: 73.

Hartzenbusch, Juan Eugenio: 24, 50, 51, 81, 83, 85, 86, 106, 107, 130, 145 a 164, 218, 234, 268, 269, 290, 297, 304.
Hegel, Geor F. W.: 61, 67, 68, 291.
Herder, Johann Gottfried: 68, 105.
Heredia, José María: 63, 96, 283.

Hoffman, E. T. A.: 67, 95, 293.
Holland (CF. Richard): 36.
Homero: 49, 249.
Horacio, Quinto: 106, 112, 268.
Humara, Rafael: 38, 96, 97.
Humboldt, Wilhelm von: 69, 278.
Hurtado de Mendoza, Diego: 118.

Iriarte, Tomás: 114.
Irving, Washington: 49, 70, 71, 72, 116, 243.

Jefferson, Thomas: 70.
Jouy (Víctor J. Etienne): 60, 101, 209, 287.
Jovellanos, Gaspar Melchor de: 65, 80, 113, 120, 198, 258.

Lafuente, Modesto: 24, 103, 170.
Lamartine, Alphonse Marie de: 52, 60, 261.
Larra, Mariano José de: 15, 21, 24, 25, 28, 29, 30, 42, 46, 49, 53, 58, 59, 62, 64, 74, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 96, 99, 100, 102, 103, 107, 156, 158, 169, 178, 179, 189 a 214, 215, 220, 229, 245, 246, 264, 278, 286, 287, 289, 295, 298, 299, 303.
Lastarría, Victoriano: 74.
Lee, Nathaniel: 115.
León, Fray Luis de: 133.
Lessing, Gotthol Ephraim: 68, 150, 222.
Lewis, Mathew G.: 66.
Liñán y Verdugo, Antonio: 100.
Lista, Alberto: 15, 19, 24, 37, 41, 47, 49, 51, 64, 65, 77, 87, 93, 96, 105, 106, 165, 172, 271, 272, 293, 299, 302.
Longfellow, H. Wadsworth: 70, 72.
Lope de Vega, Félix: 17, 26, 62, 65, 114, 133, 150, 158, 160, 161, 246, 247, 249, 251, 254.
López Pelegrín, Santos: 103.
López Soler, Ramón: 15, 24, 39, 42, 43, 45, 49, 59, 63, 64, 259, 284, 285.
Lozano, Cristóbal: 180, 239.
Luzán, Ignacio: 18, 19, 45, 113, 114.

Macpherson, James: 63, 90, 176.
Magarinho Cervantes, Alejandro: 73.
Manrique, Jorge: 72, 113.
Manzoni, Alessandro: 69, 279.
Mariana, Juan de: 133, 211, 239, 260, 279.
Mármol, José: 74, 118.
Marmontel, Jean François: 94.
Martí, José: 74.
Martínez de la Rosa, Francisco: 21, 24, 30, 37, 40, 41, 42, 43, 51, 53, 61, 62, 67, 77, 80, 81, 82, 86, 105, 106, 109 a 124, 130, 169, 206, 207, 211, 291.
Martínez Villergas, Juan: 74, 89, 285.
Masson de Morcilliers: 18.
Martos Fragoso, Juan: 133.
Maury, Juan María: 61, 89, 107
Mayáns y Síscar, Gregorio: 160.
Meléndez Valdés, Juan: 29, 35, 79, 87, 88, 128, 265, 274.
Menéndez Pelayo, Marcelino: 104, 118, 259, 290, 291.
Mercier, Sebastián: 60, 101.
Merimée, Prósper: 42, 61, 62, 141, 253, 274.
Mesonero Romanos, Ramón de: 16, 24, 34, 46, 47, 49, 50, 54, 62, 64, 79, 84, 99, 100, 101, 102, 103, 209, 265, 285 a 290.
Milá y Fontanals, Manuel: 25, 43, 49, 53, 64, 67, 96, 104, 106, 107, 268, 284, 290, 291, 298.
Milton, John: 184.
Miñano Bedoya, Sebastián: 49, 100, 293.
Mitre, Bartolomé: 74.
Monlau, Pedro Felipe: 160.
Monteggia, Luigi: 15, 39, 69.
Montengón, Pedro: 63, 133.
Montesquieu, Charles Louis de: 101, 120.
Montiano, Agustín: 113, 114.
Mora, José Joaquín: 35, 36, 37, 40, 41, 63, 64, 73, 106, 110, 161, 291, 301.
Moreto, Agustín: 141, 154.
Moratori, Ludovico A.: 119.
Musset, Alfred de: 62, 230.

Nasarre, Blas: 113.
Navarro Villoslada, Francisco: 25, 50, 52, 96, 97, 292, 293.
Noah, Mordecai M.: 71.
Nocedal, Cándido: 95, 138.
Nodier, Charles: 239.

Ochoa, Eugenio de: 15, 25, 49, 59, 60, 67, 96, 98, 100, 107, 293, 294.
Ortiz, Juan Alonso: 63.

Pacheco, Joaquín Francisco: 24, 271, 294, 295.
Palma, Ricardo: 74.
Pastor Díaz, Nicomedes: 25, 47, 87, 99, 233, 284, 295 a 297.
Patxot, Fernando de: 98.
Pérez, Manuel Norberto: 63.
Pérez Galdós, Benito: 98, 286, 287.
Pérez de Hita, Ginés: 117, 243.
Pérez de Montalbán, Juan: 155.
Pérez de Oliva, Fernán: 114.
Pérez Zaragoza, Agustín: 99.
Pfeffel, Conrad: 150.
Pindal, Pedro José: 51, 106, 107, 297.
Piferrer, Pablo: 25, 43, 64, 100, 297, 298.
Pineda, Juan de: 132.
Príncipe, Miguel Agustín: 16, 25, 298, 299.

Poe, Edgar Allan: 70, 71, 95.
Prescot, William H.: 72, 73, 243.
Pushkin, Alexander S.: 70.
Pusalgas y Guerris, Ignacio: 97.

Quadrado, José María: 51, 54, 299.
Quevedo, Francisco: 101, 113, 196, 208, 264, 302, 304.
Quintana, Manuel José: 19, 37, 65, 67, 77, 81, 87, 105, 106, 110, 113, 117, 128, 139, 168, 172, 211, 258, 265, 271, 272, 283.
Quintiliano, Marco Fabio: 113.

Radcliffe, Ann: 94.
Revilla, José de la: 15.
Rey de Artieda, Andrés: 155.
Ribot y Fontseré, Antonio: 106.
Richard, Henry (Lord Holland): 65.
Richardson, Samuel: 63.
Riera, José Mariano: 98.
Roca y Cornet, Joaquín: 52.
Roca de Togores, Mariano (Marqués de Molíns): 25, 48, 82, 189, 264, 267, 299.
Rood, Thomas: 64.
Rodríguez Rubí, Tomás: 25, 51, 82, 300, 301, 304.
Romea, Julián: 79, 80.
Romero de Larrañaga, Gregorio: 25, 300.
Ros de Olano, Antonio: 51.
Rousseau, Jean J.: 30, 58, 93, 138, 185, 279.
Ruiz de Alarcón, Juan: 62, 81, 145, 160, 161, 304.

Saavedra, Ángel de (Duque de Rivas): 21, 24, 40, 41, 42, 47, 51, 53, 61, 65, 74, 80, 81, 85, 86, 89, 91, 95 110, 116, 117, 125 a 144, 162, 168, 172, 174, 217, 225, 246, 261, 269, 297.
Saint-Pierre, Bernardin de: 59.
Salas y Quiroga, Jacinto: 49, 50, 87, 301.
Sánchez Barbero, Francisco: 90, 94, 112.
Sand, George: 60, 61, 94, 230, 287.
Santos, Francisco: 100.
Sanz, Eulogio Florentino: 25, 260, 301.
Sarmiento, Domingo Faustino: 73, 74, 189, 285.
Scott, Walter: 15, 26, 38, 45, 64, 65, 66, 70, 94, 96, 133, 138, 168, 197, 273, 279, 290.
Scribe, Agustín E.: 59, 81, 191, 212, 215, 266.
Schack, A. F. von: 69.
Schiller, Friedrich von: 33, 38, 67, 69, 148, 168, 290.
Schlegel, Friedrich y August Wilhelm: 23, 35, 36, 37, 43, 44, 60, 67, 69, 70, 105, 113.
Segovia, Antonio María: 103, 106.
Shakespeare, Williams: 26, 36, 69, 85, 119, 141, 154, 249.
Shelley, Peroy Bysshe: 184.
Silva, Rejón de: 114.
Sismondi, Sismonde: 36, 60, 70, 113.
Slidel Mackenzie, Alexander: 71.
Sófocles: 115, 118.
Southey, Robert: 65, 172.
Stäel, Mme. de: 36, 43, 45, 60.
Sue, Eugene: 60, 94, 99, 262, 287.
Swift, Jonatham: 94.

Tapia, Eugenio de: 16, 99, 100.
Tennyson, Alfred: 66.
Ticknor, George: 71, 72, 277.
Tieck, Ludwig: 68, 69.
Tiraboschi, Girolamo: 18.
Tirso de Molina: 20, 62, 155, 160, 180, 253, 255, 272, 299.
Torres Naharro, Bartolomé: 114.
Trench, Richard: 66.
Trueba, Antonio de: 25.
Trueba y Cossío, Telesforo: 24, 41, 49, 96, 97.

Valera, Juan: 16, 54, 87, 126, 130, 133, 170, 185, 258, 269, 274, 296, 297.
Vayo, Estanislao de Cosca: 43, 98, 99, 302.
Vega, Ventura de la: 24, 48, 51, 52, 53, 74, 79, 81, 95, 212, 215, 282, 302.
Vélez de Guevara, Luis: 101.
Vera, Fernando de la: 50, 281.
Verdi, Giuseppe: 70.
Viardot, Louis: 61.
Vico, Giambattista: 14.
Vigny, Alfred de: 62, 119.
Virués, Cristóbal: 114.
Villamediana, Conde de: 161.
Villaviciosa, José de: 113.
Vives, Luis: 279.
Voltaire: 94, 115, 165, 184.

Wolf, Ferdinand: 68, 292.

Young, Edward: 63.

Zabaleta, Juan: 100.
Zamora, Antonio: 253, 254.
Zorrilla, José: 15, 20, 25, 29, 30, 32, 50, 51, 53, 55, 58, 59, 62, 67, 71, 73, 74, 77, 79, 81, 83, 86, 87, 89, 91, 126, 137, 141, 162, 167, 180, 192, 217, 225, 229 a 256, 261, 262, 278, 294, 295, 304.

ÍNDICE GENERAL

1. Peculiaridades 13
2. Desarrollo histórico 35
3. Relaciones hispano-extranjeras 57
4. Los géneros literarios. Teatro y poesía 75
5. Los géneros literarios. Novela. Costumbrismo. Crítica ... 93
6. Francisco Martínez de la Rosa 109
7. Angel de Saavedra, Duque de Rivas 125
8. Juan Eugenio Hartzenbusch 145
9. José de Espronceda 165
10. Mariano José de Larra 189
11. Antonio García Gutiérrez 215
12. José Zorrilla 229
13. Románticos menores 257

Bibliografía 305

Índice de autores 329